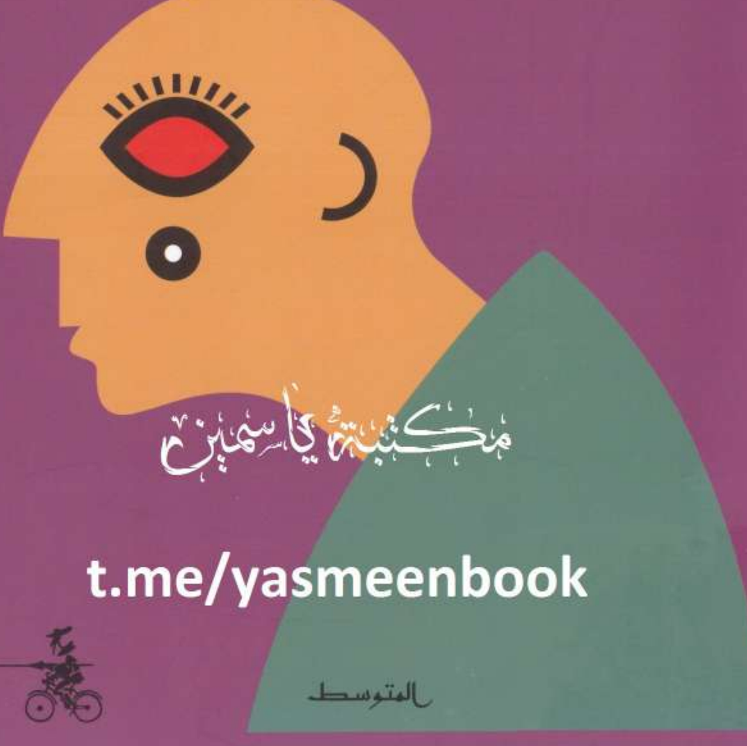
رواية

دانيّلِه دِل جوديتشِه

في متحف ريمس

ترجمها عن الإيطالية: عرفان رشيد



المتوسط

"في الثّمانينيّات والتّسعينيّات عندما كان يصدر كتاب لدانييله دِل جوديتشِه، كان ذلك بمثابة حدث خاصّ للنّقّاد وللقرّاء، في إيطاليا وخارجها".

(الناقد والكاتب تيتسيانو سكاربا)

إنّها حكاية بارنابا، الشّابّ وضابط البَحْريّة السابق الذي صار قاب قوسَيْن أو أدنى من فقدان البصر، بسبب مرضٍ لم يُعالَجْ بالشكل المناسب. كان يحلم برؤية بحارٍ وبقاعٍ لم يكن قد تعرّف عليها من قبل، لكن أوّل ما فَقَدَهُ هو قدرته على النظر لمسافاتٍ بعيدة، لذا فقد قرّر بأن يحفظ في ذاكرته عدداً من اللوحات التي كان يعرفها بشكلٍ جيّد، وهي لوحات محفوظة في عدد من المتاحف الأوروبيّة. ويقرّر التوجّه إلى مدينة رِيمْس الفرنسيّة لمشاهدة لوحة «اغتيال مارا».

يسعى بارنابا وراء هذا الهدف، لكنّ نظره بلغ مرحلة اللاعودة. فتاة، اسمها آنيّ، تنتبه إلى ذلك، وتقرّر مساعدته، وأن تروي له عن اللوحات.

(الكاتب نفسه متحدثاً عن كتابه)



مكتبة ياسمين

ISBN 979-12-80738-75-2
9 791280 738752

المتوسط

دانيِّله دِل جوديتشِه

في متحف رِيمس

ترجمها عن الإيطالية: عرفان رشيد

المتوسط

المؤلف: دانييلي ديل جوديتشي / المترجم: عرفان رشيد / عنوان الكتاب: في مُتْحَف رِيْمس
الطبعة الأولى: 2022.
تصميم الغلاف والإخراج الفني: الناصري

ISBN: 979-12-80738-75-2



"هناك أُناسٌ يقفون عند أطراف أحداقهم، وعلى حافّاتها، يُطلّون على العالم من تلك الحافّات. وليست تلك الإطلالة، بالضرورة، تعبيراً عن القيمة الحقيقيّة الكامنة في دواخلهم، فقد تكون دواخل آخرين أكثر ثراءً من دواخلهم؛ إلّا أنّ نظرات هؤلاء الآخرين تعجز عن بلوغ حدود العين، ولا أحد يعلم أين تتوقّف، ربّما عند الحجاب الحاجز، في الصدر، أو في أيّ مكان آخر داخل رؤوسهم.

أنا لا أعلم كيف تنظر أنتَ إلى الأشياء، لكنّ نظرتكَ في غاية الوضوح، فهي واقفةٌ عند حافّة عينَيْكَ".

يُقال إنَّ مَنْ يفقد قدرة البصر، تزداد لديه فاعلية الحواسّ الأخرى. وينبغي أن يكون هذا الوضعُ هو بالذات ما يشعر به "بارنابا"، الذي صار يحثُّ الخُطى صوب فقدان البصر بشكلٍ نهائيّ، وحين يستمع إلى صوت آنّي، فإنّه يشعر به "دافئاً، مُشِّعّاً بالضياء، وملتمعاً بالرّقّة".

إلّا أنّه يشعر، في الوقت ذاته، بأنّ عليه بألاّ يمنح آنّي الثقة المُطلقة، فهي مُراوِغةٌ، تنسلّ برشاقة، وتخترع التفاصيل على طريقتها، وإذا ما

أرادت أن تصف اللون الأصفر لثوب ما، فهي لا تُشبِّهُهُ بالليمون أو بأوراق زهرة عبّاد الشمس، بل تصفه قائلةً بأنّه "كالأصفر المُميِّز للحُبِّ المشروع، أو كما الخيانة الزّوجيّة التي تقتحم ذلك الحُبّ، وتُدمّره".

ومع ذلك فإنّ بارنابا يُقرّر أن يترك لصاحبة ذلك الصوت بأنْ تقوده داخل صالات مُتْحَف رِيمْس(*)، وأنْ يتشارك وإيّاها في سرِّه الدفين، وفي ذلك الهَوَس الجارف الذي دفعَهُ إلى التّوجّه إلى هذه المدينة للمثول أمام لوحة مُحدّدة بعينها.

إنّها قصّة وحدَتَيْن تلتقيان، وتتعرّف إحداهما على الأخرى. مثالٌ جَليٌّ على القدرة الاستعاديّة التي تختزنها الكلمة المنطوقة، وهي أيضاً مثالٌ على الخيط الواهي الفاصل ما بين قدرة التّخيّل والبراعة في التلفيق، وهو، وقبل كلّ شيء، إحساس بالهُيام الفائق الذي يَقدر الأدب وحده من إحيائه، وبَثِّ الروح فيه.

"صِرْتُ أُحبُّ الرسم مُذْ أُعْلِمْتُ بأنّني سأفقد بصري، وسأُصاب بالعمى".

---

*) مُتْحَف رِيمْس (Reims) للفنون الجميلة. تأسّست مجموعة هذا المُتْحَف في عام 1794 من خلال ما صُودر من ممتلكات النبلاء إبّان الثورة الفرنسية. وجُمعت الأعمال لأوّل مرّة في دار البلدية بالمدينة. ونمَت المجموعة طوال القرن التاسع عشر عبر عمليات الشراء والهِبات.

في عام 1908 قرّرت مدينة رِيمْس شراء مبنى منفصل لإيواء المجموعة، ووقع الاختيار على دَيْر سانت دينيس السابق. بُوشر بإعداد هذا المبنى في القرن التاسع. ومرّ بالعديد من الاستخدامات، كمقرّ للمقاطعة، ومتجر للأعمال الفنّيّة من الكنائس المُباعَة، وصار في عامَي 1814 و1815 ثكنةً لقوّات الاحتلال الرّوسيّة، وصار في عام 1822 مدرسة دينية كبرى، واستمرّ كذلك حتّى عام 1906، حيث آلت ملكيته إلى الدولة بعد صدور قانون الفصْل بين الكنيسة والدولة الفرنسيّة في عام 1905.

يضمّ المعرض أعمالاً تُمثِّل غالبية الحركات والاتّجاهات الفنّيّة الأوروبية الرّئيسة منذ القرن السادس عشر إلى القرن العشرين، من لوحات وقطَع نحتيّة وأثاث من المدارس الفلمنكية والهولندية، والفرنسية المُمثّلة في المُتْحَف بشكل واسع بالطبع.

هكذا يبدأ دانييله دِل جوديتشه برواية حكاية بارنابا، الضابط الإيطالي الشّابّ السابق في البَحْرِيّة، والذي يحثُّ الخُطى صوب العمى الكامل، بشكلٍ تدريجيّ، بعد أن أخفق الأطبّاء في علاج مرض، أصاب عينَيْه في وقت سابق. ولم تَعُد الصور بالنسبة إليه إلّا اختلاطاً متواصلاً مع "ظُلمة عامّة واهية الملامح"، تترك لديه إحساساً شبيهاً بفاعليّة قدرة اللَّمْس، وذلك لمقدار ما يجد فيه نفسه مُجبَراً على الدُّنُوّ من الأشياء حتّى يكاد أنْ يلمسها بأهداب عينَيْه.

قرّر بارنابا أن يستغلّ الوقت الذي بقي مُتاحاً أمامه، ليُثبِّت في ذاكرته عدداً من الأعمال الفنِّيَّة الكبيرة. ولهذا السبب، نجده في مُتْحَف رِيمْس، بين لوحات كوروت(*)، جيريكو(**) وديلاكروا(***). غير أنّ بارنابا يتواجد هناك، في مُتْحَف رِيمْس، من أجل لوحة واحدةٍ فحسب: "اغتيال مارا" للرّسّام جاك لوي دافيد. فمُذْ شاهد تلك اللوحة في كتاب مطبوع، تحوّلتْ لديه إلى هَوَسٍ صغير ومتواصل: فقد شعر في الحال بأنّ تلك اللوحة تنتمي إليه، هو، بشكلٍ من الأشكال.

وبينما يجول بارنابا ما بين صالات المُتْحَف. ناظراً، مُتشبِّثاً بالتفاصيل لغرض إعطاءِ شكلٍ ما إلى تلك الصور - بالضبط كما نفعل في العادة مع الغمامات - يسمع صوتاً رخيماً ووديعاً لامرأة تقف إلى جواره. إنّها آنّي، التي لا يتمكّن بارنابا من تحديد ملامحها أو رؤية لون عينَيْها.

---

*) جان بابتست كاميل كوروت (Jean-Baptiste Camille Corot) .. كان واحداً من الرّسّامين الفرنسيّين، وعُدَّ واحداً من أكثر رسّامي القرن التاسع عشر رَهافَةً.

**) جان لوي أندريه تيودور جريكو رسّامٌ فرنسي، عاش ما بين عامَي 1791 و1824، , وهو من أهمّ ممثّلي الفنّ الرّومانسيّ. تتلمذ في بيئة الكلاسيكيّة الحديثة الفرنسيّة، وتأثر بأعمال جاك لوي دافيد وجان أوغوست إنغريس.

***) فرديناند فيكتور أوجين ديلاكروا (26 أبريل 1798 - 13 أغسطس 1863) كان فنّاناً رومانسياً فرنسياً، ويُعدّ أحد أهمّ ممثّلي المدرسة الفرنسية الرّومانسيّة.

لقد اكتشفت آنّي السّرّ، لذا تبدأ بتفسير اللوحات التي يعجز بارنابا عن رؤيتها. وتولد ما بينهما لعبة قائمةٌ على شَغَفٍ رزينٍ ورقّةٍ حميمة. ولأنّ آنّي تُلفّقُ في بعض الأحيان، وتروي له ما ليس موجوداً على سطح اللوحات، فهي تختلق بعض التفاصيل، وبارنابا يُدرك ذلك.

لكن أولَيست الرواية نفسها، في نهاية المطاف، ضرباً من التلفيق؟ أوَليستْ إمكانيّة رؤية الأشياء أبعد من المُعطى المحسوس بتفعيلٍ لمقدرة الخيال، تلفيقاً؟

إذّاك يُصبح صوت آنّي الخيط الذي يتمّ السَّيْر على إثْرِه في دهاليز وممرّات ذلك المُتْحَف، ويصير مفتاحاً لاكتشاف العديد من المسارات السّرّيّة، ومعانيها.

لا يكتفي بارنابا بالاستماع إلى آنّي، بل ينساق وراءَها تاركاً لها اقتياده، في رواية قصّة "اغتيال مارا" على طريقتها الخاصّة، وتتحوّل الروايتان، روايته هو، ورواية آنّي، إلى ما يُشبه لُعبةٍ للألغاز المتشابكة، أو حتّى ما يُشبه قراءةً في كتابٍ للحُبّ.

الكتابة المنسابة السلسة والرشيقة لدى دانييلِه دِل جوديتشِه تقودُنا، في هذه القصّة، صوب أماكن تتكشّف، لتُصبح جغرافيّاتٍ للروح، وتُحوِّل الوجعَ إلى أبواب، ينبغي الولوج إليها، من أجل استخلاص المعرفة.

نصٌّ قصيرٌ يختزن في داخله قوّة كاتب كبير. وليست عودة هذا الكتاب إلى المكتبات بعد صدوره في عام 1988 إلّا بمثابة اكتشافٍ جديد لزُمُرُّدَةٍ حقيقيّة.

المترجم

سأفقد بصري وسأُصاب بالعمى الكامل. ومنذ علمتُ بذلك صِرتُ أُحب الرسم. ربمّا ليست كلمة "حُبّ" هي الأدقُّ دلالةً على حالة ما أشعر به، لأنّ من الصعب أن تكون لدى مَنْ هم في حالتي عواطف تجاه ما هو خارجٌ عنهم، ما داموا عاجزين عن رؤيته، فوضعي الحالي لا يُتيح لي الرؤية بشكل جيّد، لذا ليس بمقدوري حقّاً أنْ أُحدّد ما أُحبّ بالفعل، وما لا أُحبّ، ولا أعلم ما إذا كنتُ أُحبّ بالفعل تلك اللوحات التي حدّدتُ لنفسي ضرورة مشاهدتها خلال رحلات البحث التي أقوم بها في المتاحف، كما إنّني أجهل لِمَ أُولِعْتُ بالتّوجّه إلى المتاحف، والبحث عن لوحات بعينها إلى حين انسدال الظلام على ناظرَيّ بشكلٍ كامل.

أودّ أن تُدركوا بأنّني لا أرى ضرورة وجود أيّ مُبرّر لأنْ يفقد إنسانٌ ما بصره وهو لمّا يَزَلْ في سني عمري نفسه، كما أنّه لا وجود لأيّ مبرّر، على الإطلاق، في أن يفقد أيّ إنسانٍ بصره.

كان بمقدوري أن أسعى إلى الاحتفاظ بالصورة الأخيرة للأماكن التي لم يسبقْ لي زيارتها في حياتي أبداً، مثل بعض غابات الآمازون، وحيث يُولِّد الزرعُ والشجرُ الكثيفُ الظُّلمةَ التي تُقارِبُ الظلام المطبق الذي سأدخله بعد حين، أو بأقلّ منها قليلاً، أو أنْ أزور شلّالاتٍ واقعةً في قلب أفريقيا، والتي قد تُبطِّئُ النصاعة الساطعة لبياض مياهها من

دخولي إلى تلك الظُّلمة المطبقة، لحين من الوقت. أو أنْ أزور بعض الخُلجان البَحْرِيّة ذات الماء البلّوريّ الصافي، فلو كنتُ قد فعلتُ ذلك، فلربمّا كان سيُخفِّف من وطأة العبور النّهائيّ إلى العمى ودخول الدهاليز المظلمة هناك، ويجعلها أكثر خفّة وعذوبة، ولأقلْ بأنّ عمايَ سيكون أقلّ وطأةً. إلّا أنّ ما حدث هو أنّني فقدتُ القدرة على رؤية الأشياء البعيدة قبل فقدان القدرات البصرية الأخرى، وتضبّبتِ الصورُ أمامي بسرعة كبيرة، لتُصبح هُلامية واهية الحدود والملامح، ومن ثمّ انهالت على عينَيّ دُكنةٌ غامضة. كنتُ أشعر بهذه الدُّكنة، وأعاني منها كما كنتُ أُعاني من التّعرّق، فهي كما الحمّى المُشِلّة بالضبط، وكما لو أنّها ليست مجرّد مرض يُصيب العينَيْن فحسب، بل الجسد بأكمله. وعلى أيّة حال، فأنا أُحثُّ الخطى صوب العمى، بسبب مرض أُصبْتُ به ولم يُعالج كما كان ينبغي علاجه. ليس بمقدوري الآن إلّا أن أرى على مسافةٍ قريبةٍ للغاية فحسب، إلى الدرجة التي أشعر فيها بأن قدرة البصر لديّ صارت أشبه بقدرة اللّمْس. ولهذا السبب، لم أتمكّن من اتّخاذ القرار بالاحتفاظ في ذهني للصورة الأخيرة لنساءٍ أو لرجال، لأنّه ليس بالإمكان التحديق في وجوه الناس جميعهم، والنظر في تلك الوجوه عن كثب، وعن مسافة كبيرة للغاية، إلى درجة لمسها بالعينَيْن.

بارنابا، شابٌّ إيطاليٌّ فارعُ الطول، وذو شَعْرٍ مُجعّد، كان قد وصل إلى رِيمْس في الليلة السابقة. تناول عشاءَهُ في الفندق نفسه الذي يُقيم فيه، وانتظر هبوط الوَسَن على عينَيْه، بشكل طبيعي.

لا يشرب بارنابا الخمر، ولا يتناول العقاقير المنوّمة. وكان، بمرور الوقت، قد عوَّد نفسه على القبول الكامل بحالته، بما في ذلك الصعوبة التي يواجهها في الخلود إلى النوم، ومن ضمن صعوباته أيضاً تلك اللحظة المصطبغة بالبياض المُشعّ في لحظة الاستيقاظ من النوم، كاللحظة التي يُدرك فيها المرء ضرورة أن يتذكّر أموراً مؤلمة وقاسية، كواقعِ أنّه بات قاب قوسَيْن أو أدنى على فقدان البصر، وإنْ كان يسعى جاهداً إلى غَضِّ الطَّرف عنه، ولو لبُرْهَة قصيرة.

نهض من فراشه، واستحمّ، وارتدى ثيابة بعناية بالغة، فعل ذلك، برغم أنّ الألوان باتت بالنسبة له مشكلة حقيقيّة. خرج من الفندق. كان سلوكه متوتّراً، بارتجافات دالّة على الانزعاج الممتزج بلحظات من الرّقّة المُنسابة، لكنّه كان، وهو يواصل السير، يُجرجرُ قَدَمَيْه، ويحكّ بهما الأرض باحثاً بشكل أفضل عن موقع القَدَمَيْن. وبما أنّه كان يشعر بقَدْر من الخجل، بسبب حالته هذه، فقد صار قادراً على القبول بأيّ شيء، عدا أن ينتبه الآخرون إلى الحالة التي هو عليها. ورغم ذلك كلّه، فقد

تمكّن من جَعْل مشيته وقوامه ثابتَيْن، عبر خطوات واسعة شيئاً ما. غير أنّ ذلك الجهد المبذول كله في السَّيْر باستقامة وزُهوّ، كان ينهار بفعل أخطاء فاضحة، يرتكبها العميان، أو أشباه العميان، وبفعل سلوكيات تُثير الضحك لدى الآخرين، وتُثير الأسى والسخرية لديهم أحياناً. ومع ذلك، فقد كان بارنابا قد دَرَّبَ نفسه على كيفية القبول بما يُثير الضحك، مُعتبراً ذلك أعسر ما عليه مواجهته.

كان مُتْحَف رِيمْس يقع على مقرُبة من الفندق الذي أقام فيه في شارع هنري جادار؛ ولم يمشِ إلّا لبضعة أمتار ودلف إلى المتْحَف، اجتاز البوّابة ليدخل إلى صالة الاستقبال لقصر يعود تاريخه إلى القرن الثامن عشر، قصر فخم البنيان في علّوه وبنوافذ واسعة. عَبرَ بارنابا الصالة، ووصل إلى داخل المتْحَف.

رُغم ما أُكلِّف به نفسيَ من عناءٍ للتّبحّر بدقّة وأناة في اللوحات المعروضة جميعها على جدران مُتْحَف ما، فإنّ صورة لوحة واحدة فقط من بينها ستظلّ عالقة في ذهني. لوحة من مُتْحَف الپرادو(*)، وأخرى من غاليري "تيت(**)"، واحدةٌ من مُتْحَف اللوڤر، وأخرى من مُتْحَف الأُوفيتسي(***)، إضافة إلى واحدة أخرى من مُتْحَف غير مشهور، يقع في الضواحي، حيث زرتُهُ لمشاهدة تلك اللوحة بعينها فحسب، بالضبط كما هي الحال هنا في مُتْحَف رِيمْس، والذي لم آتِ إليه إلّا لمشاهدة لوحةٍ واحدةٍ بعينها.

لستُ مُتخصّصاً في الفنّ أو عليماً بمفرداته، كما لم أُعنَ بالفنّ في

---

*) مُتْحَف الپرادو، هو واحد من أهمّ المتاحف الفنّيّة في العالم، ويقع في العاصمة الإسبانية مدريد. يضمّ أعمالاً لكبار الفنّانين الإيطاليّينْ والإسبان والفلمنكيّينْ، بما في ذلك فرا جوفانيّ آنجيليكو وأندريا مانتينيّا ورافائيلّو سانزيو وهيرونيموس بوش وروجير ڤان دير وايدن وبروغيل ذي إيلدر وإل غريكو وبيتر بول روبنس وتيتسيانو ودييجو ڤيلازكيز.

**) تيت غاليري في لندن.

***) غالّيريا ديليّ أوفيتسي - مُتْحَف الأوفيتسي، الجزء الأساسي من مجمّع متاحف في فلورنسا، والذي يضمّ، بالإضافة إلى غاليري الأوفيتسي، كلاً من ممرّ ڤازاري ومُتْحَف قصر پيتّي. تُعدّ المعارض الموحّدة الثلاثة واحدة من أهمّ المتاحف في العالم من حيث كمّيّة ونوعية الأعمال التي جُمعت فيها، ومن بينها أعمال رافائيلّو سانتسيو وساندرو بوتيتشيلّي، بالإضافة إلى مجموعة أساسية من أعمال جوتّو وتيتسيانو وپونتورمو وبرونزينو وأندريا ديل سارتو وكاراڤاجّو ودورر وروبنس وغيرهام من كبار فنّاني العالم. إضافةً إلى عدد كبير من الفنّانين الذين عاشوا وأنجزوا في القرن العشرين، من بينهم الفنّان الإيطالي الكبير ريناتو غوتّوزو.

أيّ وقت من الأوقات طوال عمريَ كلّه. ولا أعلم حقّاً ما هو الشيء الذي أُحبُّهُ في فنِّ الرسم، وذلك لأنّني، في الواقع، لستُ مُولَعاً بجميع ما يُرسَم. شاهدتُ لوحاتٍ هامّةً للغاية، وأعمالاً عظيمة، إلّا أنّني احتجتُ إلى بَذْل مجهود كبير، لإقناع نفسي بأهمّيّتها، وبقيمتها الحقيقية، وفي لحظة ما، وَجَبَ عليّ أن أُركِّز انتباهي، وأحصره، لأُحدّد وجود لون أراه للمرّة الأولى أو وجود حزمة ضوءٍ ما مُركّزاً على مشهد أو على أُفقٍ، وَوَجَبَ عليّ بذل المجهود ذاته، لأُقنعَ نفسي بوجود ما اعتقدتُ أنّني أراه، حتّى وإنْ لم أكن واثقاً تمام الوثوق بأنّني أشاهد بوضوحٍ ما بدا لي. وعلى أيّة حال، فقد وصلتُ إلى الرسم عبر عملية فرزٍ وإقصاء للاهتمامات الأخرى. ووقفتُ أمام لوحاتٍ عديدة، لوحاتٍ، ربّما كنتُ أعرف عناوينها، ولم أكن واثقاً بأنّني أعرف أنّها هي بالذات ما كنتُ قد عرفتُ من لوحات، كانت مشاعري تلقائيةً ومُباشرةَ الانطلاق أمام لوحات تبرز إلى السطح في الحال، تُعانقكَ، ومن ثمّ تسحبكَ إلى داخلها. وهناك، للحظةٍ واحدة، كنتُ أشعر بنفسي ما حلمتُ أن أكونَ عليه: أنْ أكونَ لاعبَ النَّرْد ذاك في تلك الحانة، ذلك الضابط الذي يتسلّم الأوامر من نابليون وسط غِمار ميدان المعركة، لقد كنتُ أيضاً جواداً مبقور البطن، أو ذلك الجندي الرّومانيّ الغاضب والمذهول أمام الدّم الذي سال من جسد المسيح، أو ربّما كنتُ أيضاً قارورةً زجاجية أو خزفيّة وُضِعَتْ على طاولة، غُطِّيَتْ بملاءةٍ مزركشة الألوان، وكنتُ أيضاً ورقة خسٍّ في لوحة حياةٍ جامدة. أنا أبحث عن هذا النوع من اللوحات، وهذه هي المشاهد التي أرغب في الاحتفاظ بها في ذاكرتي البصريّة. لكنّي إذا ما اقتربتُ من اللوحة، لأُدقِّقَ في تفاصيلها وشخوصها عن كثب، وإلى درجة المساس بها، فإنّي سأفقد، إذّاك، مُجملَ ما تحتويه

اللوحة، وإذا ما تراجعتُ إلى الوراء خطوة واحدة، خطوة الرّسّام، كما يسمّونها، فإنّي سأفقد القدرة على رؤية حافّات الأشياء والشخوص، ناهيكَ عن الألوان.

من الممكن أن يحدث في أيّ وقت، من الممكن أنْ أغرق في الظُّلمة المُطبقةِ السوداء في أيّة لحظة، قد يحدُثُ بينما أنا ساعٍ ما بين المتاحف لرؤية ما هو متاحٌ في الزمن المتبقّي لدَيّ، وقد يحدث الآن، أن تنطفئَ عيناي بالكامل، بينما أبحث عن لوحات كوروت. من الممكن أن يحدث ذلك في حوض الحمّام، أو عندما أحتسي كوب الشاي في إفطار الصباح، أو في موقف الباص.

لوحة "بُركة السباحة في ڤيلا ميديتشي"، ولوحة "البركة والأشجار المائلة"، و"ذكريات من شواطئ المتوسّط"، و"ضياء القراءة على الشاطئ المشجر"(*).

هذه هي اللوحات التي يمرّ بارنابا من أمامها .. يمرّ بها مُلقِياً عليها نظرات سريعة، لأنّه لم يأتِ إلى مُتْحَف ريمْس لمشاهدة لوحات كوروت، بل جاء ليُشاهد "اغتيال مارا"، تلك اللوحة المرسومة بريشة جاك لوي دافيد؛ إلّا أنّ لكلِّ مُتْحَف مسارَهُ الإجباري، وليس بالإمكان القفز من صالة إلى أخرى، كما لا يمكن الوصول إلى الهدف في الحال، وعلى أيّة حال، لم يكن بارنابا بلا رغبة تماماً في مشاهدة هذه اللوحات أيضاً، لذا كان يتوقّف أمامها، ينحني ليقرأ لوحة النّحاس المعلّقة على الجدار، لكنْ، دون أن يبالغ في الانحناء كيلا يُلاحظه الآخرون، وليقطع الطريق أمام البعض في عمق الصالة، بإطلاق العنان للنميمة حوله بعد اكتشاف توتّره وقلقه إزاء اللوحات، وكيلا تُفضي تلك النميمة إلى نوع من الدهشة إزاء حالته، وتدفعَ الآخرينَ إلى الإشفاق عليه. إلّا أن عمق الصالة يمتلئ الآن بمجموعة من تلاميذ المدارس، ويُواصل بعض هؤلاء الصِّبيَة التحديق بهذا الشّابّ طويل القامة الذي يرتدي معطفاً مَطرِيّاً، وأدْخَلَ يدَهُ في

(*) *La Vasque de la Villa Médicis, L'étang à l'arbre penché, Souvenirs des rives méditerranéennes, la liseuse sur la rive boisée*

أحد جيوبه. يرمقه الصِّبيَةُ بنظراتهم، لكنْ، دونما تساؤل، يُحدِّقون فيه بتلك الطريقة الرهيبة التي يقدر عليها بعض الأطفال حين يرمقون شيئاً ما أثار فضولهم؛ تمرّ مجموعة التلاميذ، ويمرّ بعض السُّيَّاح الذين ينظرون إلى اللوحات بسطحية مُطلقة. يمرُّ الجميع، ليُفسحوا الفضاء أمام شابّة تقف في مواجهة لوحة لـ "جيريكو". فتاة تُرَى من خلف ظَهْرها، كتفاها جميلان وواسعان، تُؤطِّرهما نقوش الثوب القصير الذي ارتدتْهُ، وتمسّ نهايات خصلات شَعْرها الأشقر منتصف الكتفَيْن. ليس بإمكان بارنابا رؤية وجهها.

هو منشغلٌ الآن بلوحات كوروت، يعتقد بأنّها لا بدّ أنْ تكون جميلة للغاية، يشعر بأن في اللوحة التي يُحدِّق فيها الآن لُغزاً ما، وبالقدر الذي يُتاح له من القُدرة على الرؤية، فإنّ ما يبلغه من "نافورة فيلا ميديتشي" ليس إلّا كومةً من اللون الغامق، وقد تكون تلك الكومة اللّونيّة عبارة عن قارب ذي شراعٍ عالٍ شفّاف اللون. وتبدو سارية الشراع كأغصان شَجَرتَيْ سَرْو وارفَتَيْنْ (وهل هما حقّاً شجرتا سَرْو؟)، لكنّها تشبه أيضاً ستارة مفتوحةً على قباب مدينة جُبِلَتْ من ماء؛ نعم، ربّما لم تكن النافورة إلّا قارباً في اللوحة التالية التي تحمل عنوان "صيّاد سمك على متن قاربه عند ضفّة النهر"، لكنّ بارنابا يرى بدلاً من القارب شجرةً بالذات. شجرة متهاوية أو مقطوعة، ترتفع أغصانها من أرضية لزجة. عينا بارنابا لا تلتقطان صورة الصّيّاد كما هو في الواقع، بل تريان الصّيّاد كغصنٍ غضين، يبرزُ واقفاً على ارتفاع واطئ، وقد انغمس في الماء الراكد.

الوقت الطويل الذي يقضيه بارنابا أمام كلّ لوحة، والإصرار الذي يحاول به التقاط مكنوناتها ويحاول استيعاب ما فيها، يدفع زوجَيْنْ

عجوزَيْن إلى التّوقّف للتحديق فيه بتعالٍ مغرور، ويُحفّز وقوفُهُ الطويل حارسَ الصالة إلى النهوض من كرسيّه، ليجولَ داخل الصالة حتّى يتمكّن من مراقبة بارنابا عن كثب. الفتاة الشقراء شاهدت الوضع برُمّته وأدركتْ ما يجري بالفعل، وجعلها كلّ ذلك تشعر بالاشمئزاز لما يحدث حول بارنابا.

ربمّا، لأنّ في الحياة لحظات، تتّضح خلالها الأمور بشكلٍ مفاجئ، وعلى حين غُرَّة، أو ربمّا لأنّ شخوصاً ما تحتلّ المركز في اللوحات التي تتناول شخصيات هامّة أو قصصاً عن عذاباتٍ وشَغَفٍ، لذا تُصبح الأمور أكثر وضوحاً بالنسبة لي، لكنّي، وأنا أقف أمام لوحة "ديزديمونه الجالسة عند قَدَمَيْ والدها" لديلاكروا (هذا ما قرأتُ بوضوح على لوحة النحاس التي تحمل اسم اللوحة ومعلومات عنها)، أرى ديزديمونة(*) بوضوح، أرى الثوب الغامق الذي نفختْهُ الريح، وأرى نصاعة بشرة صدرها ما فوق النهدَيْن مباشرة، أرى شَعْرها الأشعث، أرى الفتاة وهي ترفع يَدَيْها لملاقاة يَدَيْ والدها، الذي يبدو غارقاً في ذهول واضطراب. ربمّا كان كفّ الأب يصدّ الابنة، ويرفضها، أو ربمّا كان الكفُّ يُنزِل بالابنة اللعنات كلها؛ وعلى أيّة حال، فإنّني لا أرى تفاصيل اللوحة بوضوح، فثمّة ظلالٌ كثيرة تُغلِّف الشّخصيّة.

ما الذي سأتذكّر من هذه اللوحة؟

هل سأتذكّر أنّ فيها امرأة تتضرّع إلى والدها، كي يَرضى عنها ويحميها كما هي وكما جُبِلَتْ عليه؟ أم أنّها تتضرّع إليه الآن، لأنّها جُبِلَتْ بالضبط على هذه الشاكلة؟ هل سأتذكّر قساوة الأب الذي يشترط لمبادلة

---

*) ديزديمونة، زوجة عُطيل الجميلة في نصّ وليم شيكسبير.

العاطفة سلوكاً مُعيّناً من قبَل ابنته؟ هل سأتذكّر إيماءاتها؟ إيماءة الأب التي تمكّنتُ من تخيُّلها فحسب؟ لكنْ، هل الأب موجودٌ في اللوحة أصلاً؟ أعرف عن ديزديمونة، وعن كل ما له صلةٌ بآصرتها مع عُطيل، أعرف عن خنوعها وعجزها، وعن تلفيقها الأخير، وكيف قرّرتْ، في لحظة الموت، أن تُحمِّلَ نفسها الذنوب بدلاً من تحميلها للآخرين، لكنْ، ما الذي أعرف عن والدها؟ هل هو موجودٌ في اللوحة وحده؟ أم أن هناك أشخاصٌ آخرون برفقته؟ أو ربّما هو أنا مَنْ يخلط الأمور، متخيّلاً كأنَّ تلك الظلال الموجودة في العمق عبارة عن شخوصٍ في اللوحة؟ إن تلك الظلال تُشبه الغمامات التي كان بمقدوري مشاهدتها قبل تردّي قدرة عينَيّ على النظر، وبلوغهما ما هما عليه الآن: كانت تكفيني، في السابق، لحظة واحدةً للتحديق في تلك الغمامات، لأراها بشكلٍ جيّد، ولأمنحها شكلاً ما: كأنْ تكون سفينة ضخمة، تمخر عباب السماء، فرشاة أسنان كبيرة أو حيواناً ضخماً افترش الأرض.

ينبغي عليّ أن أحمي نفسي من تلك الخيالات التي تربط ما بين النجوم، كما لو أنّها تخطيطٌ لطلسمٍ مرسوم، تجعل البشر يمنحون إيّاها أسماء من قبيل "أورسا ماجّوري(*)" بينما، في الواقع، لا وجود لما يربط ما بين تلك النجوم، فهي منفصلة عن بعضها البعض، كما أنّها لم تستقرّ في ذلك الموقع، كي تكون شبيهة بشيءٍ ما بعينه.

---

*) مجموعة النجوم السبعة التي تُشكّل "بنات نعش".

اقتربت آنّي، الفتاة الشقراء، من بارنابا بصمت وهدوءٍ كبيرَيْن، ولأنّه كان غارقاً في تفاصيل تلك اللوحة، لم ينتبه إلى مجاورتها له.

همستْ قائلة: "تبدو ديزديمونة راكعةً عند قَدَمَيْ والدها. يرتدي الأب قُفْطَانَاً واسعاً، بلون أحمرِ فاتح، إنّه مُلتحٍ، ويرمق الفتاة شَزَراً، ويرفضها بقسوة. وفي العُمق تُطلّ شخصيّتان تجمّدتا عند عتبة الباب، تُعبّر ملامح وجهَيْهما عن وَجَلٍ كبير. يسقط الضوء من الأعلى، ويتركّز بمجمله على صدر المرأة ووجهها".

لم يستدرْ بارنابا في الحال، وأمضى لحظات، ليُجرِّب خلالها مشاعر متباينة: الدهشة في افتضاح سرِّه، والغضب المعتاد من نفسه في حالات كهذه، ومن العاطفة الكبيرة التي استشعرها في ذلك الصوت الذي سمعه للتّوّ، كان صوتاً هامساً ومشحوناً بحنوٍّ متواطئ. وعندما استدار صوبها، كانت عيناها من القرب منه، إلى درجة أنّه تمكّن من التقاط شكلَيْهما وشفافيَّتَيْهما، لكنْ، دون أن يتمكّن من تحديد لون الحَدَقَتَيْن، بدتا له عينَيْن بلون فاتح، على أيّة حال، لكنْ، دون أن يتمكّن من معرفة إلى أيّ درجة من الأزرق تنتميان. حدَّقت الفتاة بدورها في عينَي بارنابا، واندهشت من عدم اتّضاح ملامح حدود الحَدَقَتَيْن السّوداوَيْن. دائرتان واضحتان تركّزَ فيهما لون بُنِّيٌّ غامقٌ. فكّرت في

سرّها بمقدار ما تتضبّب فيها الصورة داخل حَدَقةٍ واهيةِ الحدود بذلك الشكل.

"وماذا عن الألوان؟" قال بارنابا وهو يعاود النظر إلى اللوحة.

"يغلب اللون البُنِّيُّ على اللوحة بمُجملها، باستثناء أحمر الثياب، وأصفر الضوء"، ردّت الفتاة.

"لكنْ، أليس ثوب ديزديمونة أخضرَ؟"

"لا، إنّه ليس كذلك"، ردّت آنّي مبتسمة.

نظرتْ إلى بارنابا، وألقتْ نظرة على اللوحة. ثمّ اتّخذ صوتها نبرة مُغايرة: "أو، ربّما أنتَ على حقّ. إنّها ترتدي ثوباً أخضر اللون".

مكث بارنابا أمام اللوحة بُرْهَةً أُخرى، حتّى اللحظة التي قالت له الفتاة "لنذهب"، وعبرا إلى الصالات التالية.

لا أعرف أبداً كيف عليّ أنْ أتصرّف مع الآخرين. فمن جانب أنحو إلى منح الثقة المطلقة إلى كل مَنْ يتقرّب إليّ، ومن جانب آخر أُدرك بأن وضعي الخاصّ يدفعني باتّجاه العزلة عن الآخرين. كنت، بطبيعتي، دائم التّوجّس تجاه الآخرين، أمّا الآن فأشعر بقَدْرٍ من الخوف والريبة الدائمة. لستُ قادراً على رؤية الكثير من ملامحها؛ شاهدْتُ عينَيْها ووجهها، وسمعتُ صوتها، وشممتُ عطرها أيضاً. كانت لي مع خطيبتي السابقة، قبل أن تهجرني (ولا ألومها على ذلك)، طريقةٌ نشمّ فيها عطر أحدنا الآخر حين نلتقي، بعد فراقٍ طويل: فَقد كنّا نشمّ رقبة أحدنا الآخر لوقت طويل قَبْلَ الغرق في العناق والقُبَل، وربّما كنّا نفعل ذلك ونحن جالسان في مقهى؛ كنّا مثل حيوانَيْن يفعلان ذلك للتّعرّف على الرائحة أو للتّعرّف على ما تغيّر أثناء فترة الفراق.

أمّا آنيّ، هذه الفتاة التي تقف إلى جواري الآن، فعطرها شفيفٌ، أو ربّما هو عطر أجهله.

تُرى لماذا تردَّدَتْ عندما قالتْ لي بأنّ لون الثوب الذي ترتديه "ديزديمونة" في اللوحة أحمرٌ، وليس أخضر!. بالتأكيد ليس بمقدوري أن أخالفها القول، لكنّي، وبينما أحثُّ الخطى تدريجيّاً نحو الفقدان

الكامل لقدرة النظر، أُدرك كيف تتحوّل الألوان، وبأيّ إيقاع تغادر ناظرَيَّ؛ ولذا فقد درّبْتُ نفسي على محاولة التّنبّؤ بلونٍ ما عبر نقيضه، أو عبر كثافة تدرّجات ذلك اللون التي كنتُ أعجز عن تحديدها.

تنتظر آنيّ دائماً أن يُبادر بارنابا بالكلام، وأن يكون هو أيضاً مَنْ يختار اللوحة التي يرغب بالوقوف إزاءَها، أو تلك التي يرغب في تجاوُزها بمرورٍ سريع من أمامها. وعندما يتوقّف، تكتفي هي بقراءة عنوان اللوحة واسم الفنّان الذي أنجزَها، وذلك لتُوفِّر عليه عناء الانحناء والاقتراب من اللوحة النُّحاسيّة، وتمكثُ بعد ذلك صامتةً. إنّها تهمس بالأسماء والعناوين: "فتيات بيلياس يطلبنَ من ميدِيّا تجديد شباب أبيهنّ" لشارل - إدوار شايزيه، أو "طبيعة جامدة لتماثيل الماوريين" لغوغان، أو أيضاً "كاردينالٌ يتفحّص خارطة" لريتشارد بونينغتون، أو "القلعة على ضفّة النهر"، "ضياء القمر" لستانيلاس ليپين أو "شبح بانكو" لثيودور شاسّيريو، أو أيضاً " Le Lecutre du Role " لرينوار.

في البدء تهمس آنيّ بهذه الأسماء، ثمّ تترقّب ما ينوي هو أن يفعل. ينأى بارنابا بنفسه عن طلب المساعدة، بل على العكس؛ فإذا كان يرى على ظَهْر المركب وفي ضياء القمر، ربّان السفينة، غير الموجود حقيقةً في اللوحة، ويبدأُ بالحديث عنه، فإنّ آنيّ تصف له الرّبّان محاطاً بهالة من الضياء الناصع: وإذا ما كان شبح بانكو(*) يبدو له منتصباً

*) أحدى شخصيات مسرحية ماكبيث لوليم شيكسبير، وهو كونت لوتشابير وأحد قادة جيش الملك دانكان. يستمع هو الآخر إلى نبوءة الساحرات الثلاث ويُغرم بها، إلاّ أنّه لا يقع في حبائل المصيدة التي يقع فيها ماكبيث وتنتهي به إلى المأساة بقتل الملك دانكان. ما يُميّز بانكو عن ماكبيث هو ذكاؤه وميله إلى المنطق، ،هما ما ينسجمان مع القيم لتي يؤمن بها في الصدق والأمانة.

بهيئة شرّيرة، بدلاً من البقاء جالساً وسط باقي الأشخاص الجالسين إلى المائدة، كما هو في اللوحة بالفعل، فإنّ الفتاة تُكمِّل له الصورة بتفاصيلها جميعها، وبإيماءاتٍ لشخوص غير موجودين في اللوحة على الإطلاق؛ وإذا ما سألها بارنابا: "ما الذي تحتويه الخارطة التي يُحدِّق فيها الكاردينال؟"، دون أنْ يُدرِك بأنّه ليس هو الذي يعجز عن رؤية ما في الخارطة، بل لأن اللوحة، وهي تعبيرية، ولا يُمكن أن تحتوي أجزاؤها إلاّ على بعض الإيحاءات، فإنّ آنّي توضّح له بتفصيل دقيق بأن الخريطة هي عبارة تخطيط لأرضية كنيسةٍ ربّما كان المعماري الذي صمّمها يعرضه على الكاردينال للحصول على موافقته، تفعل ذلك دون أن يكون الفنّان قد رَسم شيئاً من هذا القبيل؛ وإذا ما سألها: "هنا، ما الذي يوجد في خلفية تماثيل الماوريين التي رسمها غوغان؟"، فإنّ آنّي لا تهتمّ إطلاقاً بشبه استحالة أن يُعنَى مَنْ يُنجز لوحةَ طبيعةٍ صامتة برَسْم خلفيّة مُستقاة من الطبيعة، ولكي تُوصِل إليه رسالةً في هذا الصدد، تشرح له عن خلفيّة مُكوّنة من كوخ مَبنيّ بالطين والقشّ، وتتحدّث عن أعوادٍ من القصب؛ كما ستُحدِّثه فيما بعد عن الوجه الجميل للممثّلة التي تستمع إلى قراءة لدَوْرها، وعن الآصرة المُريبة والغريبة ما بين رجلَيْن على مقربة منها، الرجل الذي يجلس قُبالتها بينما يقرأ الحوار، والآخر الذي يقف خلفه مستمعاً.

هذه هي الطريقة التي تُكمِّلُ بها آنّي الصورة الخاطئة التي يصنعها بارنابا لنفسه، بسبب عجزه عن الرؤية، وتعمل على إيصالها إليه. تخترع آنّي الصورة تفصيلاً بعد آخر. لا تفعل ذلك للتلفيق من أجل التلفيق، ولا لأن حالة بارنابا تُوفِّر لها عُصمةً كاملة من مناقضتها بتأكيد العكس؛ فثمّة لحظات تمرّ بها، ربمّا قصيرة للغاية، تشعر فيها بالقناعة المطلقة

بصحّة ما تقول، وبأنّها هي الأخرى ترى في اللوحات بوضوح ما ليس موجوداً فيها، أو ربّما ترى ما بمقدور مخيّلة بارنابا ورغبته من إنتاجه، فحسب، وتتبنّى ذلك جاعلة الصورة ملكاً لها، مثله.

وكذا هو الحال في خطوهما: فقد تمكّنت الفتاة من العثور على إيقاع المشي المتردّد لبارنابا. يسيران على تلك الشاكلة، جنباً إلى جنب، يُضيئهما انعكاس شعاع أبيضٍ عاجي يعمّ كل فضاءات صالات المُتْحَف، وإذْ يتوقّفان عن المشي، وتبدأ هي بتلفيق الأمور، فإنّ صوتها الهزيل، بطبيعته، يتّخذ نبرات أخرى مختلفة، وتبدو أكثر قُرباً منه وأكثر حميميّة معه، تبدو أكثر تواطؤاً وتعاطفاً معه.

لكنْ، هل هناك حقّاً ثمّةَ قُبطانٌ على متن ذلك المركب؟ وهل حقّاً ثمّة حقلٌ لقصب الخيزران في خلفية التمثال؟ وهل يُرَى في الورق المفروش تحت ناظرَي الكاردينال كلّ ما تحدثت عنه آنيّ؟

يبدو لي وكأنّني أرى ذلك كلّه حقّاً. لم أكنْ واثقاً في البدء، فلمجرّد أنْ أستمعَ إلى صوتها، أو عندما أشعر بأنّ نظراتها صارت تدور في تفاصيل اللوحة، يبدو لي كلُّ شيء قائماً بالضبط كما تروي هي، لكنْ، ما إنْ تتوقّف عن الكلام، تعود إلى ذهني الصورة الأولى التي توقّعتُ بأنيّ أراها، وهي صورتي أنا، دون القُبطان، ودون حقل قصب الخيزران، أو حتّى خارطة الكاتدرائية المفروشة أمام ناظرَي الكاردينال.

على أية حال، ما أهمّيّة أن أعرف ما إذا كان ذلك كله موجوداً حقّاً؟ أم لا؟ أهناكَ ضرورةٌ أن أتذكّر هذه اللوحات كما هي في الواقع، أو كما تصوّرتُها؟ أم أن أتذكّرها كما حدثتني هي عنها؟ مَنْ يضمن لي بأنّني سأتذكّرها واحدة تلو الأخرى عندما سيهبط الظلام الدامس على ناظرَيّ؟ مَنْ يضمن لي بأنّها لن تتحوّل إلى خليط من الرؤى المضطربة والمتشكِّلة المتشابكة فيما بينها، تفقد كينونتها رويداً رويداً، لتُصبح شيئاً من الماضي؟

الأمر المهمّ بالنسبة لي هو ما يحدث لي الآن، وأنّ ذلك يحدث هنا في هذا المكان.

أشعر بالرغبة في أن تُواصِل آنيّ حديثها، وأرغب في أن تصفَ لي لوحاتٍ أخرى، وفي فضاء هذا الإحساس الرقيق الذي ينتابني الآن، أرغب في معرفة ما إذا كان هناك ما يربط بين روايتها وبين ما أعجز أنا عن رؤيته بوضوح، وما إذا كان ذلك كله متآصراً مع الواقع. ياللْخُسران الذي أتلمّسه إزاء المشاعر المبذورة، والتي لم تُستَوْضَحْ بعدُ ولم أتعرّف عليها إلّا بعد فوات الأوان، تلك الأحاسيس التي لم أُلاحِقْها عندما كنتُ قادراً على الرؤية! كلُّ واحدٍ من هذه الأحاسيس يُصبح في غاية الأهمّيّة والحيوية بالنسبة لي الآن. ليس بإمكاني أن أفقد أيّةَ جُزئيّة منها، حتّى وإنْ كانت صغيرة، بما فيها تلك الجزئيّة التي لا تبدو متطابقة مع الواقع: وهي أن آنيّ تُلفِّق ما ترويه. لكنْ، لِمَ عليها أنْ تُلفِّق؟ هل تفعل ذلك لِلُطف منها تجاهي؟ أم لِتُساعدني؟ لتجعلني أُدرك مقدار تفاقم حالتي المَرَضِيّة؟

إلّا أنّنا لم نتحدّث عن مرضي. لا حاجة لي لإخبارها بأنّني في طريقي إلى العمى المطلق، فقد استوعبت الوضع بنفسها دون الحاجة إلى أيّة كلمةٍ منّي في هذا الصدد.

وإذا ما كان إدراكها للوضع الذي أنا فيه هو السبب الدافع لها إلى التلفيق، فإنّ ذلك سيغمرني في ألمٍ عميق إلى الدرجة التي ستدفعني إلى الابتعاد إلى شأني الخاص في الحال، وسأتوجّه إلى لوحة "اغتيال مارا"، الذي يُفترَض أن تكون في مكانٍ ما هنا. أو ربّما لا، ربّما أشعر بالرغبة في مناكفتها، في إحراجها، في أن أجعلَها تشعر بالخطيئة. أن أدفعَها، بتقطيب حاجبيّ، إلى الشعور بالأسى لافتقادها اللياقة بالكذب على رجلٍ أعمى، أو مَنْ هو مُوشِكٌ على العمى... لكنْ، لِمَ

عليّ إشعارها بافتقاد اللياقة؟ مرضي يُتيحُ لي القليل من الأشياء حقّاً، وهي، دائماً، أشياءٌ مختلفةٌ ومغايرةٌ عمّا كانت الصّحّة الجيّدة والحالة الطّبيعيّة تمنحاني إيّاها من قَبْل.

هل يمكنني اعتبار ذلك بمثابة هِبَةٍ حقيقيّة لحالتي!

نعم، بالتأكيد يمكنني ذلك، أو ربمّا أستطيع أن أعتبره كذلك، بشكلٍ أو بآخر.

"هل أنت مُتعَبٌ؟"، سألتْه آنّي برفق.

"على العكس"، ردّ بارنابا، وشرح لها بأنّه قادرٌ على مواجهة ما يفعله الآن دون أن يتسبّبُ له بتعب. وعلى أيّة حال، لم تكن اللوحات القليلة التي عُلّقَت في الممرّ وعند أعتاب السّلّم الحجري الذي يصعدانه، مهمّة؛ لم تكن مهمّة سواءٌ لمَنْ رسمها أو لمَنْ كان سيشاهدها فيما بعد، فهي لم تَتَعدَّ كونها عبارة عن بورتريهات لشخصيات مجهولة، ومشاهد منزلية داخلية، وكلٌّ منها بوظيفةٍ محدّدة: كغسيل الثياب، والمطبخ، وطاعنون في السّنّ ينامون على الأرائك، ومعاقبة الأطفال. كانت تلك اللوحات قد احتفلت في زمانها بما تضمّنتْهُ من حياةٍ داخل البيوت التي عُلِّقَتْ على جدرانها. فلو عُلِّقَتْ على جدار لأيّ منزلٍ اليوم، فإنّها ستأخذ موقعها الطّبيعيّ في الممرّات، بالضبط كما هو حالها الآن معلقةً في ممرّات هذا المُتْحَف، كما كان وضعها ومكانها في بيوتها الأولى.

كان بارنابا مَعنيّاً بتكوين انطباع عموميّ عابر من خلال الاقتراب من تلك اللوحات، إلاّ أنّ آني أوقفتْهُ عن ذلك قائلة له: "ليست بأعمال تستحقّ التّوقّف عندها"، وبادرت إلى الحديث عمّا هو مغاير، بإشارات قصيرة وبجُملٍ جانبيّة وحاولت خلال حديثها معه تحفيز روحيّة السخرية لدى بارنابا والجانب الأقلّ وطأةً في حالته، وسعت، بشكلٍ من الأشكال،

إلى أن إقناعه بالابتسام، وكان بارنابا بدوره على استعداد لأن يفعل ذلك، إلّا أنّه كان يشعر، من خلال أيّة إشارة، حتّى ولو كانت واهيةً، بأن عليه أن يتجاوز لحظةً من الارتباك والحَيْرة، ما كان ليشعر بهما لو أنّه كان في موقع آنّي وهي تنطق بما يُمكن أن يجرح مشاعر مَنْ يستمع لها.

كانت آني تبتسم حتّى من ارتباكه، وتقول له "بإمكانكَ أن تأتيَ بأجمل المزحات"، وإذا ما سألها بارنابا عن نوع تلك المزحات؟ تردّ عليه قائلةً "تلك المزحات التي يُمكن أن يأتي بها من يقف في المنتصف، فمنتصف الأشياء هي المنطقة الفُضْلى، دوماً، لترتيب المزحات"، ثمّ تُضيف بنبرة مُغايرةٍ نوعاً ما، نبرة متأمّلة، كَمَنْ يُحادِثُ نفسه "حتّى في الكذب، فإنّ فضاء المنتصف هو الأفضل للكذب".

وبينما كانا يتحدّثان عن المزحات التي يُمكن أن يأتي بها بارنابا، وفيما كان هو يجزم بأنّه "من الأسهل جدّاً أن يأتيَ الآخرون ضدّي بمزحات"، فقد صعدا السّلّم الحجري صوب الصالة الكبرى. وكان الطابق الأخير هو طابق الغرف الهامّة في المُتْحَف، وقد أُزيلَت الجدران العازلة فيما بين الغُرف، وحُوّلتْ إلى صالة واسعة وطويلة، وُضِعَ فيها عدد من الجدران المؤقّتة التي تُحدِّد المسار للزائر الذي ابتدأ في الأسفل عند شبّاك التذاكر.

يحاول بارنابا التكهّن بالموقع الذي عُلِّقَتْ فيه لوحة "اغتيال مارا"، وتوقّع أن تكون اللوحة في بُقعة معزولة في عمق الصالة، وهي البُقعة التي تؤكّدها وتُنيرها مَساقِط الضوء المنبثقة من المصابيح، إلّا أنّ آني توقّفت أمام لوحة أكبر، على اليسار مباشرة، وبدأت بقراءة القطعة النُّحاسيّة المعلَّقة بجوارها: "الطفل شارد الذهن" لنيكولاس تاوناي.

كان في اللوحة ثلاثة أو أربعة أطفال مُصطفّين كجوقة إنشادٍ واحداً تلو الآخر، أو على الأقلّ، هكذا بدت الصورة لبارنابا، كانت أفواه الأطفال فاغرة، ووجوههم متّجهة صوب الأعلى، وكانوا يُنشدون وهم يتابعون إشارات المايسترو الذي يقودهم، كان الجميع يُنشدون مُنشدِّين إلى المايسترو، إلاّ أنّ عيني الطفل الأخير من بينهم، كانتا مُتّجهَتيْن صوب الخارج، عبر زجاج نافذة الكنيسة الموارية.

"في الخارج - همستْ آنّي - ثمّة طفلٌ آخر، أصغر عمراً. إنّه يجلس على العشب مُشبِكاً إحدى يَدَيْه بالأخرى، وما بين اليَدَيْن ثمّة خيطٌ يصعد إلى الأعلى حتّى الطّيّارة الورقيّة. لم يكن ذلك الطفل يُحدِّق بالطّيّارة الورقيّة، بل صوب نوافذ الكنيسة، وحيث الأطفال الآخرون يُنشدون داخلها. أو ربمّا، ولا يُمكن الجزم بأنّه ينظرُ إلى الأطفال المنشدين؛ كانت عيناه مُتّجهَتَيْن إلى هناك، غير أنّه يبدو شارد الذهن شيئاً ما، يبدو كما لو أنّه غارقٌ في لُجّة فكرةٍ من أفكاره المُحلِّقة أو ربمّا كان منشغلاً بأمرٍ ما".

كان بارنابا دائم الفضول صوب نوعية وألوان الثياب التي ترتديها الشّخصيّات، وعندما وصفت له آنّي شكل ثياب أطفال الجوقة وياقاتهم البيضاء الصلبة والأنيقة، سألها: "هل كانت طفولتكِ أيضاً على هذه الشاكلة؟"، ردّت: "نعم، بشكلٍ من الأشكال". ثمّ أبدى بارنابا رغبته في معرفة أيٍّ من الطفلَيْن يمكن اعتباره ساهماً وشاردَ الذهن. طلبتْ منه آنّي أن يختار هو الإجابة على ذلك السؤال، طالما أنّ بارنابا بدا شارد الذهن لحظة دخولهما إلى الصالة قبل قليل كَمَنْ يبحث عن شيءٍ ما أو عن أحدٍ ما في مكانٍ ما. حينها أفصح بارنابا

عن مارا، وعن السبب الذي دفعه إلى المجيء إلى ذلك المكان، ولم تَبْدُ آنيّ مندهشةً من الجواب.

لضعفٍ ما في ثقته بنفسه، لإحساسه الدائم بالشّكّ، أو لاحتياجه إلى جهدٍ كبيرٍ للتّأكّد من وجود تلك اللوحة في الصالة، أو ربّما لسعيه إلى إدراك حقيقة آنيّ، فإنّ أسئلة بارنابا أصبحت الآن أكثر دقّة وأشدّ إلحاحاً، وكانت أسئلة مركّزة على الألوان بالذات، عن الأزرق، وعن الأحمر، وعن البرتقالي، وهي الألوان التي تصل إلى ناظرَيْه رماديّة مُضطربة التّدرّجات. وإذا ما حدّثتْهُ هي عن الأصفر، يُسارع إلى محاولة المقارنة مع ما يتذكّر، فيسأل آنيّ: "أصفر كما الليمون؟ مثل ببغاء؟ كزهرة عبّاد الشمس؟ إلّا أنّ المقاربات التي توردها آنيّ مختلفةٌ، وهي من نوعٍ آخرَ تماماً، إذْ تُجيب عن أسئلته بصوت خفيض قائلةً: "إنّه أصفر كما الخيانة، وكما تقلّبِ المزاج. أصفر كما الحُبّ الشّرعيّ، أو الخيانة التي تُحطّم ذلك الحُبّ"، وواصلت حتّى اللحظة التي أدركت فيها اهتمام بارنابا الكبير بتنويعات نبرة صوتها، وإلى العمق المتوتّر في ذلك الصوت، فصمتت للحظة أمام سؤالٍ أخير حول تفصيل صغير، ضئيل الأهمّيّة، ثم أجابتْ عنه قائلةً بـ "لا" رقيقة.

"ولِمَ، لا؟" سأل بارنابا.

"لأنّكَ لا تثق بما أقول"، ردّت آنيّ.

"لا، ليس الأمر هكذا".

"ليس ذلك مهمّاً، لا تُشغلْ بالكَ"، اختزلتْ هي الحوار برفقة ابتسامة.

وسُمِعَ رنين طويل وعالٍ لجرسٍ، رنينٌ مُبالغٌ فيه قياساً إلى الهدوء السائد في فضاء الصالة، إلى الدرجة التي اعتقد فيها بارنابا بأنّه ربّما مَسَّ إحدى اللوحات باقترابه الشديد منها، فأطلقتْ أجهزة الحراسة صفّارة الإنذار. ولمجرّد أن عَرفَ بأن المُتْحَف بات وشيكاً على الإغلاق هتف بقوّة: "وماذا عن لوحة مارا!"، فسارعت آنيّ إلى الإمساك بذراعه، وحثّت الخُطى لمرافقته صوب الحائط في عمق الصالة، حيث عُلِّقَت اللوحة، إلّا أنّ حارس المُتْحَف أوقفهما في منتصف الصالة، وسارع في فَتْح ذراعَيْه على امتدادهما هازّاً رأسه بمَنْعهما من التّقدّم، وبَدَتْ هزّات رأسه الرافضة وكأنّها تعمل على إيقاع الجرس المتواصل.

نزلا إلى الطابق الأرضي دون أن ينبُسا بكلمة، وكان كلٌّ منهما يشعر بالرغبة المطلقة بالبقاء في جوار الآخر، كانت تلك الرغبة ملموسةً، رغمَ عُسر التعبير عنها. عبرا صالة الاستقبال، وخرجا من المُتْحَف. وعندما صارا في منتصف الطريق في شارع شانزي، الواقع على بُعْد خطوات قليلةٍ من الكاتدرائية، غطّى بارنابا وجهه بكفَّيْه لحماية عينَيْه من أشعة الشمس القويّة المنعكسة من زجاج السّيّارات العابرة، بجوار إشارة المرور الضّوئيّة. أدارتْهُ آنيّ إلى الطرف الآخر، وكما لو أنّها تسعى إلى امتداح رأي، أدلى به قبل حين، همست في أُذنه قائلةً "هناك أُناسٌ يقفون عند أطراف أحداقهم، وعلى حافّاتها، يُطلّون على العالم من تلك الحافّات. وليست تلك الإطلالة بالضرورة تعبيراً عن القيمة الحقيقيّة الكامنة في داخلهم، فمن الممكن أن يكون ما في داخل آخرين أكثر ثراءً مما في داخلهم؛ إلّا أنّ نظرات هؤلاء الآخرين تعجز عن بلوغ حدود العين، ولا أحد يعلم أين تتوقّف، ربّما عند الحجاب الحاجز، أو في الصدر، أو في أيِّ مكان آخر داخل رؤوسهم.

أنا لا أعلم كيف تنظر أنتَ إلى الأشياء، لكنّ نظرتكَ في غاية الوضوح، فهي واقفةٌ عند حافّة عينَيْكَ".

رافقتْهُ إلى فندق "لو ڤيرغوير"، وهما يواصلان الحديث الذي تضمّن أيضاً بعض المفردات الفرنسية المحوَّرة بنُطق بارنابا الإيطالي. كانت تلك المفردات قد أصبحت مُميّزةً للحديث فيما بينهما، وقُبيل أن يودّعا بعضهما عند باب الفندق، سألها بارنابا عن أمرٍ، بدا في الظاهر وكأنّه دونما أهمّيّة: "لكنّ تلك اللوحة كانت خاليةً من الطفل المُمسِك بخيط طائرته الورقيّة، أليسَ كذلك؟"، فردّتْ عليه "آني" بابتسامة حزينة "كنتُ أُفضّل ألّا تسألني عن ذلك. وعلى أيّة حال، فقد كان الطفل موجوداً. ولم أكن لأكذبَ عليكَ أو أن أختلقَهُ في حال عدم وجوده في اللوحة".

ثمّ ودّعتْهُ بتحيّة مُفعمة برقّةٍ مُقيّدةٍ بالحياء، وبدا لـ بارنابا بأنّ ذلك الوداع نهائيٌّ، وعَجِزَ عن رؤيتها فيما كانت تبتعد عن المكان. أعاد التفكير في جوابها الأخير، وعَدَّهُ غير مُطابِقاً مع الحقيقة، وفكّر أيضاً بأنّه اقترف في الأصل خطأً بطَرْحه لذلك السؤال، وساءل نفسه ما إذا كانت ستُتاح له فرصة تالية، ليطرح عليها سؤالاً آخر.

مؤسفٌ حقّاً، مؤسفٌ بالنسبة لي بالذات، بأنّ الضوء تغيّر، ليتحوّل إلى ظلٍّ. وهو، في أيّ حالٍ من الأحوال، مؤلم لأيٍّ كائن، ومن العسير حقّاً القبول بفكرة أنْ يجد المرء نفسه، وقد اختير لمواجهة قَدَرٍ مثل هذا. هذه هي حالتي وما أشعر به، بالذات عندما أستيقظ من النوم على حين غُرّة في عمق الليل، فأشعر بأنّ الأمور جميعها ازدادت قساوة، فأفقد القدرة على التّنفّس، يُفترَض أن تكون حالة كالتي أجتازها الآن دونما لحظات دراماتيكية، لأنها وشيكة الوقوع على الدوام، وفي أيّة لحظة، ورغم ذلك، فهي تُثير لديّ رعباً كبيراً. يحدثُ ذلك خلال الليل بالذات، في اللحظة التي تكون الأمور خارجةً عن مقاساتها المعتادة، تحدثُ في ظلمة الليل التي تسبق الظلمة النّهائيّة التي سأغرق في لُجّتها عمّا قريب، وبما أنّها قد تحدث في ساعة مثل هذه، لذا تراني أتدرّب على الاحتمالات جميعها. إذّاك يتوضّح لي ما في داخل الأمور كلّها، فأنا محكوم برؤية داخل الأشياء، بالضبط كما كان يحدث خلال زيارات الأصدقاء لي في الفترات التي بدأت أولى ملامح المرض بالظهور لديّ. لم يكن بمقدوري، في تلك الفترة أن أعتبر نفسي موجوداً برفقة الأصدقاء: فهم سيغادرون بعد وقت قصير، وسأبقى بمفردي من جديد. وكانت هذه الأحاسيس تجاه مستقبلي تُفسِدُ عليّ في الحال مشاعر الغبطة والحبور باللحظة التي أعيشها، وكنتُ أنتهي بأنْ أُمارس وحدتي

حتّى في وجود أصدقائي إلى جواري هناك، كنتُ كما المعزول عنهم بجدار من الزجاج العاكس لصورتي أنا برفقة جملة مكتوبة تقول: "هذا المرض برُمّته ملكٌ لكَ، وهو لكَ وحدكَ". وبالفعل، إذا ما كان بإمكاني أن أبنيَ لنفسي خلال النهار أُفقاً ما، فإنّ الليل لم يكنْ يُبقِي لي إلّا الغرق في لُجّة الأفكار. ولم أكن بالنسبة للأشخاص المتميّزين بالحيويّة والنشاط والانتقائية، ممّنْ أعمل معهم في الوظيفة التي حصلتُ عليها بعد تسريحي من الأكاديمية البَحْرِيّة، إلاّ إنساناً مُثيراً للإحساس بالأسى، وقد أُدرِجْتُ في خانة الخائبين الذين أخفقوا عن تحقيق الطموحات، والذين يُبْعَدون وتُدارُ إليهم الظهور، ويُقصَوْنَ بعيداً عن الناجحين، وبعيداً عن مركز الحدث، فأنا من ضمن أولئك الذين يحظَوْنَ في الخطابات الجماهيريّة، وفي الكلمات المُلقاة على حشدٍ من الناس، بحقّ الحصول على الكثير من مفردات الثناء والتّفهّم وتعابير الأسى، ولا شيء غير ذلك.
في البدء كنتُ أُواجِهُ المرض بروحيّة الانضباط التي دُرِّبتُ عليها في عائلتي، في ذلك الوقت، أي عندما كنتُ ما أزالُ أعتقد بأن قَدَرَ الإنسان ليس إلّا نتاجاً للطبيعة التي جُبِلَ عليها، كنتُ أسعى إلى تحقيق أيّ فعل بالالتزام المعهود ذاته فيَّ، وتنفيذه، حتّى لو كان مُضطرباً وبطيئاً، ويبدو بأنّ فاعله إنسانٌ أخرقَ، إلّا أن أيَّ فعلٍ من أفعال يُكلِّفني الكثير، ليس من العناء، بل الكثير من الحنين، ويبلغني كلّ فعلٍ أؤدّيه مترادفاً مع ذكرى ما، بالضبط كما حدث لي في هذه الأُمسيّة، عندما تناولتُ المحار في مطعم، في مركز هذه المدينة الفرنسية، فقد عادت إلى ذهني في الحال ذكرى الأيّام التي كنتُ أخرج فيها للصيد على متن القارب. وبعد أن اصطدتُ شبكة مليئة بطرطوف البحر، إذّاك كنت أسحب كيساً شبكيّاً آخر حملته معي وفيه حبّات الليمون، كنت أفتح

طرطوف البحر بالسّكّينة، وأحاول عدم الإمعان في النظر إلى الكائن البَحْرِيّ الرّخو الذي ينقبض تحت قطرات الليمون المعصور، وكنتُ ألتهمُه بسرعة بعد ذلك. كلّ هذا كان يجري في وضح النهار، وتحت وهج الشمس، وكان ذلك الفعل وليدَ تلك اللحظة بحدّ ذاتها، أمّا الآن، فلا وجود لأيِّ فعل يحدث لديّ بمفرده، بما فيها الأفعال القليلة التي ما يزال بمقدوري الإتيان بها، بل إنّ كل ما أفعل ينبغي أن يترافق دائماً مع شيءٍ ما أو مع فعلٍ سابقٍ آخر، ويكون، في أفضل الأحوال، بمثابة التوأم الصنو لذلك الفعل، وكلّ ما أفعل ليس إلّا ذكرى لما حدث في السابق.

في ليالٍ، كهذه الليلة، وفي ساعات كهذه أفكّر بعائلتي، الحامية لي، والمهيمنة عليّ بشكل كبير، أفكّر بوالدي الذي يقول: "لقد بلغتَ الثامنة والعشرين من العمر، لكنّنا سنُعْنى بكَ على الدوام"، أفكِّر بوالدتي التي تقول: "يا للحيف والأسى لما حدث لكَ، لكنْ، لا تقلقْ"، أفكّر بأشقّائي الذين يقولون: "ها قد عدتَ إلينا ثانيةً"، وأُفكّر بالبَحْرِيّة التي قالت لي، حينَ أُنْزِلتُ من السفينة بشكلٍ نهائي: "لن تكون وحدكَ أبداً".

ترعرعتُ وكبرتُ على هدي محاكاة عائلتي، ومن ثمّ سلكتُ طريقي، وكانت مُخطّطاتي للحياة تتضمّن تأسيس عائلة جديدة، عائلتي الخاصّة، كنتُ سأستنبط الأشياء ذاتها التي استنبطها الآخرون قبلي، لكنْ، دون تصلّبٍ أو غُلوٍّ في التّملّك الأناني، كنت سأُهزم الآخرين في هذا النزال، وعلى حلبتهم هم، تحديداً، فقد سبق لي أن هزمتهم في نزالات ومواجهاتٍ أُخرى، إلاّ أنّ الهزيمة التي أُمنى بها الآن بالذات، تعني هزيمتي في جميع المواجهات.

عندما كنتُ طالباً في الكُلّيّة البَحْرِيّة، تعلّمتُ جميع مناورات الاستسلام وشروط التسليم. لم يكن بمقدوري أن أُفَعِّل تلك المعارف، فبعد مقاومة قصيرة، قرّرتُ الاستسلام والتسليم بالأمر الواقع. ومع أنّني لا أملك أيّاً من مفردات الأُبوّة، فأنا أتصرّف بروحيّة الأب، وآتي بذلك الفعل بالضبط كما يفعل أيّ كائنٍ تُخضِعه الطبيعة إلى ضروراتها ومستلزماتها، والطبيعة بالذات هي ما سأفتقدُها أكثر من غيرها. كان رفاقي في الكُلّيّة البَحْرِيّة يقولون لي عند أوّل صعودنا على ظَهْر السفينة: "لن يكون بمقدورِكَ أن تُدرِكَ كيف تتغيّر ملامح وجهكَ حين سنمخر عباب البحر"، كانوا بوجوه باسمة فرحة وهم يقولون ذلك، سأفتقد الكثير من زُرقة البحر الواسع، ومن حُمرة الغروب الممتدّة في الأفق على مَدّ البصر، سأفتقد الاتّساع والإحساس بالراحة والأمان اللّذَيْن كان البحر يمنحني إيّاهما...

كيف سأعيش دونما ألوان؟ في لُجّة هذا الظلام، لا أعلم من أين يأتيني ذلك البرتقالي الدافئ حين أُركّز تفكيري في بعض المرّات ليلاً، أو ذلك الأزرق. ألوان خالصة دونما أيّ شكل، كما لو أنّها عُرِضَت للبيع على شكل صفائح من اللون الخالص، ومَنْ يدري ما إذا سأكون قادراً، حين أغرق بشكلٍ نهائي في العمى، على الاحتفاظ بهذه القدرة على اختراع الألوان التي أعجزَ عن رؤيتها، كالشذري البهيج، والأصفر المُعشي للأبصار، وبعض الألوان الغامقة الموحية إلى نغمات غناءٍ بنبرة صوتِ قرارٍ واطئٍ للغاية؟... إنّها الحالة ذاتها كما في الموسيقى، التي ينبغي أن يحتفظ لها الذهن أيضاً بخزانٍ ما. سأتمكّن بقَدْرٍ من الجهد المبذول، حين يحلّ الظلام الدامس، من استذكار واستعادة مقاطع كاملة من تلك الموسيقى اللّونيّة. لن تكون العملية سهلة الانطلاق في البداية،

لكنْها، ولمجرّد انطلاقها، لن تتوقّف أبداً. تبدأ الموسيقى بمقطع واحد، ثمّ تتوالى المقاطع الأخرى بتنويعاتها وتشديداتها، تتداخل في تناسق مُذهل، وتبدأ بالنّموّ، لتنتقل من الرأس إلى الأُذُنَيْن، لكن تلك الانتقالة لا تتمّ عبر المسارات الدّاخليّة، بل من خارج الجسم، بالضبط كما يحدُث عندما تستمع إلى الموسيقى. إنها حرارة دافئة، كما هو دفء الألوان، وفي ساعات مثل هذه أشعر بأنّ هناك ما يضغط بقبضته على عنقي، ويُسرِّع من إيقاع الشهقات وزفرات الهواء الخارج من رئَتيّ...

وكذا الأمر مع الأصوات، فبينما كانت قدرتي على الرؤية تتلاشى رويداً رويداً، فقد اتّسعتْ لديّ بالتدريج فضاءات الحواسّ الأخرى، بالضبط كما فَقَدَ حيوانُ ما قبل التاريخ زعانفَهُ، ونبتت له جناحان حين أجبرتْهُ الحاجةُ إلى الطيران؛ أمّا أنا الآن، فحاسّة اللّمْس هي ما تمنحني قوام الأشياء، وأشعر بالرغبة في ملامسة كل شيء، تماماً كما أُلامسُ الأصوات، وتلامسني. صوت آنيّ يُلامسني بين الفينة والأخرى، أو، بالأحرى، يُباغتني من وراء ظَهْري، وثمّة لحظات يضغط فيها الصوت بقوّة، وفي أحيانٍ أخرى، يجذبني نحوه برفق، وثمّةَ لهذه الحركات، لهذه الأفعال، طابعٌ من الوقار والاستقامة، بالضبط كما أتوقّع أن تكون عليهما هي من استقامةٍ ووقار، وتماماً، كما أستشعر بأنّ فيها جزءاً ما، يستجير طالباً العون...

بالإمكان أن يكذب المرء لأسباب عديدة، أن يكذب بسبب الألم أو العجز عن الإتيان بشيء، بسبب الرغبة في رَبْط شخص آخر بأيّةِ لُعبة، من أجل فرضِ الرؤية الشّخصيّة على الآخر، أو ربّما بسبب استحالة فعل العكس. أنا كذبتُ على الطبيب العسكري الذي كان يحمل رتبة

المقدّم، والذي اندهش كثيراً عندما اكتشف بأنّني أكذب عليه أمام خزانة، صُفَّتْ فيها كُراتٍ من صوف "هولماغرين" الملوّنة المستخدَمَة في الفَحْص الطِّبِّيِّ، للكشف عن عمى الألوان، كانت الخزانة مُقسّمة إلى حقول، وُضِعَتْ في كلّ حقلٍ منها كرةٌ من خيوط الصوف الملوّنة، ورُتِّبَتْ على أساس تدرُّج الألوان وتنويعاتها. كنتُ قد أيقنتُ منذ وقتٍ لا بأس به بأنّني لم أعدْ قادراً على التمييز فيما بين تلك التّدرّجات، إلّا أنّني اجتزْتُ ذلك الفَحْص مرّاتٍ عديدة، إذْ كنت قد حفظتُ عن ظَهْر قلب موقع كل لون. في المرّة الأخيرة، قال لي الطبيب: "هل بمقدورك أن تُناولني كرة الصوف الحمراء الأرجوانيّة، لُطفاً"، فمددتُ يدي، وناولتُهُ الكرة المطلوبة، إلّا أن تلك الكرة الصّوفيّة لم تكن موضوعةً في الحقل المعتاد، لذا فقد أدرك الطبيب الوضع، فأعاد ترتيب كرات الصوف، وقال لي بأدبٍ جَمّ: "ناوِلني الكرة الحمراء الزّهريّة"، فعجزتُ عن تحديد موقع تلك الكرة، وعن تحديد المكان الذي عليّ أنّ أمدّ يدي إليه، فقد كانت خيوط الصوف كلّها مجتمعةً ومتشابكةً مع بعضها، ذلك الصوف الملوّن كلّه، تلك الخيوط المربوطة في نهاياتها بعُقدة في الأعلى!. كان المشهد في ذهني مرتبطاً بأُمّي، وبالطاولة التي تستخدمها للخياطة.

"والآن؟".

سألني الطبيب، فلم أفُهْ بأيّ شيء، طلب منّي أن أُناولَهُ كراتِ صوف أخرى، صُبِغَت بألوان أساسيّة أخرى، ثمّ قال لي بدهشة كبيرة "للأسف الشديد، لديكَ مشكلة في تمييز خطوط الأحمر والأخضر!"، ثُمَّ أغلق الخزانة في الحال بعد الانتهاء من إجراء الفحص، كي لا يؤثّر الضوء على نصاعة تدرّجات ألوان الخيوط الصّوفيّة ودقّتها، وكرّر دون أن

يُحدِّق بي "مؤسفُ حقّاً، أنتَ تُعاني تحديداً من الخلط ما بين الأحمر والأخضر!"...

مَنْ يدري ما السبب الذي دفع آنيّ للكذب عليّ؟ تُرى ما كانت حاجتها إلى ذلك؟ لا بدّ أنّ هناك أمراضاً دونما أضرار واضحة للعيان، ودونما إعاقات، مختلفة عن المرض الذي أُصبْتُ به، أو بالأحرى أمراض مؤطّرة بالجمال وبالحبور، أمراضٌ يعسُر الإفصاح عن الأذى الذي تتسبّب فيه والآلام الناتجة عنها، دون أن يعني ذلك بأنّها أقلّ خطورة أو أقلّ دماراً. وبدلاً من اكتشاف ما إذا كانت قد كذَبتْ عليّ، ولفّقتْ ما ليس موجوداً، فقد كان عليّ أن أُدرك، كما أدركتْ هي ذلك بدورها، أنّ بمقدوري إعانتها، أن أضع نفسي في موقعها، وأن أضعها هي في مواجهة مع ذاتها، أنْ أُتيح لها لقاءً مع ذاتها، تلك الذات التي يُمكن أن تمارس حياتها في إيماءات وكلمات شخصٍ آخر، وهي إيماءات وكلمات شبيهة بكلماتها وإيماءاتها هي، نعم، كلماتُها وإيماءاتُها. كان عليّ، لأجلها هي، أن أتواجد في موقعها، ولو للحظة واحدة. لكنْ!، ما هذا الذي أُخرِّف به الآن؟ ما الذي أُثرثر به، وأنا الذي لم أتمكّن من رؤية أيٍّ من إيماءاتها؟! مؤسفٌ حقّاً أنّني لم أتعرّف على شيءٍ، ذلك كلّه...

لا بُدّ أن هناك، في هذه المدينة، منزلٌ تنام آنيّ بين جدرانه الآن، لقد أمضيتُ المساء بأسره مُحاوِلاً تخيُّل ذلك المنزل، لكنّ هناك شيئاً ما، ينسلّ هارباً من تركيزي، ليس الأثاث هو ما يخطر في ذهني، وليس حتّى ألوان السّجّاد، ليس باب المنزل، أو واجهة البناية أو السلالم؛ أستعيد بين الفينة والأخرى مقطعاً من صوتها، ومن حضورها، صوتٌ وحضورٌ قويّان وملموسان، لا ينسجمان إطلاقاً مع أيّ منزل أحاول تشييده وتأثيثه

في ذهني؛ لا بدّ أنّ هناك مدرسة أو جامعة، درستْ فيها آنيّ، أو مكتباً تعمل فيه، وحيث نسجتْ بالتدريج أواصرها ورغباتها المتباينة، لا بدّ أن تكون هناك أماكن ترتادها، أوتلتقي فيه بأُناسٍ، تُسعدُ برفقتهم، كانت تكفيني كلمة واحدةٌ للتماهي مع هذا كلّه، وأن أكون هناك، لكنّها لم تُحدِّثني عن أيّ شيء من هذا، وأنا لم أملك الجرأة لسؤالها عنه ...

ها هي أولى شاحنات تجميع القمامة تجول في الشوارع الآن، وأُولى العربات التي تغسل إسفلت الطريق، سينبلج الفجر، ويطلعُ النهار بعد قليل، وفي وهج الضياء، تستعيد الأشياء جميعها حالتها الاعتياديّة، في وضح النهار. يبدأ المرء بتخطيط البرامج، بما فيها البرامج البسيطة، الشبيهة بالتي أُخطِّط لها أنا، أي أن أعود إلى المتْحَف لرؤية لوحة "اغتيال مارا" وأنْ أرحل من مدينة رِيمْس، كان الظلام يُعينُني، بشكلٍ من الأشكال، ففي الظُّلام أشعر بكوني شبيهاً بالآخرين، وبإمكاني أنْ أَخدع نفسي، وأُقنعها بأنّني عاجزٌ عن الرؤية بفعل أسبابٍ وظروفٍ خارجةٍ عنّي، وأنّ عجزي عن الرؤية شبيهٌ تماماً بعجز الآخرين على الرؤية في الظُّلام. الضياء وحده ما يمنح الأشياء اعتياديّتها، ويتنامى تدريجياً، كما يحدُثُ الآن، ويُبطِئُ شهقاتي، إلّا أنّه ضياءٌ يشي بالاختلافات، ويُفصح عنها، ويشي، للأسف الشديد، باختلافي أنا أيضاً... لقد رُبِّيتُ على النقاء، فكيف بمقدوري التّحرّك في لُجّة الظلال والعَكَر والخَدَر ...

كانت لدى بارنابا منهجيّة خاصّة في زياراته للمتاحف، ورُغم كونها مُنهكَة بالنسبة له ومثيرة للمعاناة، فقد كانت تلك الزيارات تبدو محاولة منه لمراوغة الحالة المَرَضيّة التي يُعاني منها وللالتفاف عليها: كان يختار اللوحات التي يرغب في مشاهدتها من الكُتُب التي قرأها، وتنطلق اختياراته في الغالب من موضوع اللوحة، فيحاول الاطلاّع على كلّ شيء يخصُّها قبل الانطلاق بالرحلة. وقد جعله هذ الأمر على درايةٍ شبه كاملة بالشيء الذي سافر من أجل رؤيته، وهكذا كان يعلم جيّداً بأن هناك خمس لوحات، تحمل عنوان "اغتيال مارا"، إحداها موجودة في مُتْحَف في بروكسيل، والأخرى في رِيمْس، والثالثة في مرسيليا، فيما اللوحة الرابعة محفوظة في مُتْحَف ديجون، ولم يتعرّف بعد على مكان وجود اللوحة الخامسة، فهي محفوظةٌ في مكان ما. وتأكّد لديه بأنّ اللوحَتَيْن الموجودَتَيْن في بروكسيل وريمْس هما مِنْ إنجاز جاك لوي دافيد بالكامل، أمّا الثالثة، فهي عملٌ نُسِخَ في مَرْسَمِهِ، فيما ليست النسختان الأخريان إلّا تقليداً بسيطاً. كان قد قرأ هذه المعلومات جميعها في الكُتُب التي اقتناها واطّلع عليها مُنذْ ابتدأ شَغَفُهُ بهذه اللوحة. المشهد هو ذاته في اللوحات الخمس جميعها، الحركة ذاتها التي مات عليها القتيل، الأثاث نفسه، وحوض الاستحمام ذاته، الستائر والجروح الناشئة عن الطعنات، وثمّة تفصيلٌ

واحدٌ فحسب يُميّز اللوحة الموجودة في بروكسيل عن لوحة رِيمْس، وهي الجملة التي كتبها الفنّان على الصندوق الخشبي الموجود في مقدّمة اللوحة: ففيما تحمل اللوحة المحفوظة في مُتْحَف بروكسيل إهداءً حميماً، يُشبه خاتمة رسالة شخصيّة: "إلى مارا، دافيد"، فإنّ تلك الجملة المكتوبة تصيرُ في اللوحة الموجودة في رِيمْس أكثر تعقيداً: "عجزوا عن إفسادي، فقتلوني"، وتبدو هذه الجملة بمثابة شهادة، كما لو أنّ الفنّان شعر بالحاجة إلى أنْ يُثبّتَ بها مُسبّبات ارتكاب تلك الجريمة واضعاً إيّاها على مقربة من جُثمان القتيل. وكان الفضول الذي أثارتْهُ لديه تلك الجملة هو ما جعله يختار رؤية اللوحة المعروضة في مُتْحَف رِيمْس بالذات، إضافةً إلى دوافع أخرى، ومنها رغبته الدائمة في السفر.

عاد بارنابا إلى المُتْحَف عابراً شارعَيْ روبي وكارون، المليئَيْن بالواجهات الزّجاجيّة، وبالمطاعم، وبالأفارقة على متن سيّارات پيجو كبيرة، وبما أن هذه الصور كلها كانت تَبْلُغُهُ على شكل مجرّدٍ ومضاتٍ وإحداثيات، فقد فكّر في سرّه أنّ بإمكان وضعه، والوقار الذي يُخفي به ذلك الوضع، أنْ يُثيرا غموضاً ولبساً، يمنعانه حتّى من تأسيس علاقات صغيرة وعابرة كمثل العلاقات التي تُولَد للمرء عندما يدخل إلى دكّانٍ للحلويات، أو عندما يقف في طابور الانتظار، أو عندما يحاول الحصول على معلومات عن عنوانِ شارعٍ ما؛ لقد حدث انفصالٌ ما بينه وبين الواقع، وكان يُعاني كثيراً من العوائق إزاء عدد كبير من الأمور العملية، وبينما كان على وشك دفع ثمن تذكرة الدخول إلى مُتْحَف رِيمْس، خالجه الشعور بأنّ رحلاته تلك لم تكن لتدوم لوقتٍ طويل.

في الطابق الأرضي توقّف فقط أمام بورتريهات كراناش(*) المرسومة بالحبر البُنّيّ، وهي اللوحات ذاتها التي لم تكن قد جذبتْ انتباهه في اليوم السابق. ثمّ عبر الصالات الأخرى، إلّا أنّ غُلالة شفيفةً من الحنين القوي لفّتْهُ منذ بدايات مساره هذا، فقد ارتبطتْ كل زاوية من زوايا المكان بجملةٍ ما، كانت آنيّ قد نطقت بها في اليوم السابق أو بما ارتبطَ منها بلحظة صمت فيما بينهما، بتوتّرٍ ما أو بانسياب هادئ. كان يهتدي إلى مساره رويداً رويداً، ليس لقدرته على التّعرّف على المكان، بل لأن كل تفصيلٍ في ذلك المكان تلاقى مع لحظة من لحظات لقائه مع آنيّ. صعد إلى الطابق العلوي، وتوقّف في الصالة التي تضمّ لوحة مارا؛ وتوقّف لبُرْهَة أمام الجدار الصغير المُخصَّص لنيكولا تاوناي(**)، لم يتوقّف بسبب لوحة "الطفل شارد الذهن"، لم يكن ليتحرّى عن ذلك الطفل أو عن طائرته الورقيّة، ولم يشعر بأيّة رغبة في التدقيق، فقد تذكّر الأسى الذي شعرتْ به آنيّ في اليوم السابق، بصرف النظر عن التلفيق، أو بالأحرى، تيقّن بارنابا بأنّ تلك الأكاذيب بالذات، تحمل في طيّاتها ذرّات من الحقيقة، وكانت ذرّة الحقيقة تلك، هي الأمر الأهمّ الذي يشعر بالحاجة إليه الآن، وينتابه الحنين إليه أكثر من غيره من الأشياء.

ألقى نظرة على اللوحة المُجاورة، " ممثّلون رُحَّلْ"، وتمكّن من أن يرى

---

*) كان لوكا كراناش (Lucas Cranach) المعروف باسم العجوز ، رسّاماً عاش في عصر النهضة الألمانية. تخصّص في تخطيطات الحفر. وُلد في الرابع من أكتوبر عام 1472، وتُوفيّ في السادس عشر من أكتوبر 1553. كان أحد كبار ممثّلي مدرسة الدانوب، وأسهم في ثورة الإصلاح اللّوثريّة في مجال الفنّ.

**) Nicolas-Antoine Taunay نيكولا آنتوان تاوناي، رسّام فرنسي. وُلد في الحادي عشر من شباط / فبراير 1755، وتُوفيّ في العشرين من مارس / آذار 1830. درس على يد جاك لوي دافيد في المدرسة الأكاديميّة في باريس. انتقل بعدها إلى روما للدراسة فيها حتّى عام 1787. في عام 1805 اختير ضمن مجموعة من الفنّانين لتقديم حملات نابليون في ألمانيا، والتعريف بها.

فيها مشهداً مسرحياً يُؤدَّى في الهواء الطلق، ربمّا كان ذلك في ساحة عامّة أو في حديقة، بحضور حشدٍ صغير من الجمهور الجالس، وستارة مُغلقة، وامرأة تقف أمام الستارة تقرأ في كتاب ضخم، وممثّلين آخرين، غطّوا وجوههم بأقنعةٌ مثيرة للسخرية والهزل، لكنّه عجز عن تحديد ملامح تلك الشّخصيّات، لأنّها كانت صغيرةً للغاية؛ ومع ذلك فقد كان ذلك بالذات هو ما يُحبّ من اللوحات، أي التكوين المشهدي، وكان يعدّ اللوحة مُلكاً للعائلة التي أعدَّت ذلك المشهد، وبأنّ مُلكيةَ تلك اللوحة يُفترَض أن تعود إلى أحلام تلك العائلة، وإلى المسرح، وهذا بالذات ما كان يُتيح وجود أحلام مُجرّدة، وأخرى مُشخّصة، وما كان يُثير فضوله أكثرُ من أيّ شيء آخر في تلك اللوحات هو الحكاية، والخيوط اللّانهائيّة التي تنطلق من تلك الحكاية تاركة للخيال التّكهّن بما حدث ما قبل الحكاية، وما وقع بعدها، وهذا كله غائبٌ بالتأكيد عن اللوحة. أمّا بصدد ما كان موجوداً بالفعل في أيّة لوحة يشاهدها، ولطول ما يُحدِّق فيها ويُفعِّل خياله فيها، أو ربمّا يتماهى معها أيضاً، فقد كان الأمر ينتهي به إلى تركيز تفكيره على الأشخاص الذين جلسوا أمام الفنّان، ليرسمهم، كان يتساءل عن هُويّاتهم، وعمّا كان يدور في خَلَدِهِم في ساعات الجلوس اللّانهائيّة أمام الفنّان، وبما كانوا يفعلونه في حيواتهم بالفعل.

وهكذا وصل إلى لوحة "اغتيال مارا".

بدتْ له اللوحة أكبر ممّا تخيّلها. أعلى وأكثر ارتفاعاً واتّساعاً ممّا كان يتوقّع. لقد كانت هناك في مكانها مُنذْ وُضعت داخل هذا المُتْحَف، ها هي اللوحة التي سافر لأجل رؤيتها، وهذه أيضاً هي

اللحظة التي يندهش فيها من المشاعر المتضاربة التي تهيج في داخله. وبعد أن انتابتْهُ حالة من الهدوء والرِّقّة، شعر بصعوبة تحديد تفصيلٍ ما داخل تلك اللوحة، ذلك التفصيل الذي أطلق العنان لمشاعره تلك، ربّما بفعل ملامح وجه مارا المنكفئ على يمينه، الوجه المُقبل صوب المُشَاهِد، وهو ما يُتيح لمن ينظر إلى اللوحة تحديد ملامح مارا بشكلٍ أفضل، أو ربّما بفعل ذراع القتيل المُتدلية إلى الأرض، ولربّما أيضاً بفعل ذلك الجذع الشاحب الذي يبرز من ماء الحوض. كان بارنابا يعرف جيّداً بأن جبهة مارا كانت ملفوفة بوشاح أبيض مُبلَّل بالماء والخلّ، إلّا أنّه لم يتمكّن من تمييزه بوضوح، فقد كان الوشاح يتراءى له كجزءٍ من الشرشف المنسوج من الكتّان والمفروش على أرضيّة الحوض الذي غطس مار ا في مائه. وكانت تصله من اللوحة أيضاً ابتسامةٌ وإحساسٌ يوحي باليفاعة وبالشباب، وبفكرةٍ ما عن الجنوب، كما لو أنّه وجد نفسه واقفاً قُبالة شابٍّ قادمٍ من أيّ جنوبٍ في العالم، ثمّ تذكّر بأنّ جاك لوي دافيد كان قد رسم مارا بعمر أصغر من عمره الحقيقي بعدد غير قليلٍ من السنين.

بين الحين والآخر يتراجع بارنابا لخطواتٍ، ثم يتقدّم لبضع خطوات، أو ينزوي جانباً، ليتحاشى الارتعاشات الملتمعة بفعل مَسَاقِط الضوء على سطح اللوحة، وهي ما كانت تُصَعِّب عليه الرؤية أكثر فأكثر؛ وبين الحين والآخر، يشعر بالرغبة في لَمْس بعض تفاصيل اللوحة، أو يُغلِق عينَيْه ضاغطاً على ذاكرته، لاستحضار الصورة التي شاهدها في الكُتُب، عندما كان قادراً على الرؤية بشكلٍ أفضل ممّا هو عليه الآن، ثمّ يفتح عينَيْه: لا بدّ أن تكون في منطقة ما من اللوحة، بطاقة مكتوبة، تلك التي كتبها مارا ردّاً على طلب مواطنةٍ من أبناء الشعب، بطاقة شارلوت

كورداي(*) المتضرّعة، لكنّه لن يتمكّن بالتأكيد من قراءة ما كُتب في تلك البطاقة. كان الشيء الوحيد الذي تمكّن من قراءته، ربّما لأنّها أثّرت فيه، هي الجملة المنقوشة في اللوحة "...لم يتمكّنوا من إفسادي، فقتلوني"، يُحدِّق في تلك الجملة، يقرؤها بالثقة ذاتها التي تَسِمُ غطّاساً وهو يقرأ على الخشب المُغطّى بالطحالب اسم السفينة الغارقة في عمق البحر، وهو يعلم حقّاً أنّها هي ذاتها تلك السفينة. لابدّ أيضاً، أن يتواجد في مكانٍ ما من اللوحة قلمٌ ودواة حبر، ولابدّ أن تكون في مكانٍ ما أيضاً السّكّينة المُدمّاة والجرح النازف، وليس العثور على هذه التفاصيل كلّها، ومشاهدتها، وإعادة تركيب تلك التفاصيل والمشاعر بأقلّ إنهاكاً لـ بارنابا، الذي صار يشعر الآن أنّ بمقدوره خَلْع اللوحة من الجدار، وحملها معه، على الرغم من ضخامة حجمها. صار الآن يشعر بإنهاك وضياع كبيرَيْن، بسبب تلك الرغبة التي ساورتْهُ.

شعر بحفيفٍ هادئ وراء ظَهْره، بل أكثر من كونه حفيفاً، كان بمثابة تجسّدٍ للحضور وراء ظَهْره. آنيّ كانت قد وصلت إلى المكان منذ بعض الوقت، وكانت تُحدِّق فيه دون الإتيان بأيِّ ضوضاء؛ وفقط عندما حاول بارنابا الاستدارة صوبها، قالت بصوت خفيض "الجُرح مرسومٌ تحت عظم الترقوة، قُرب الإبط. إنّه جُرحٌ غائر، لكن الدماء التي سالت منه قد جفّتْ، وبدتْ شَفَتَا الجُرح منتفختَيْن بوضوح، جُرحٌ في الصدر ما بين الضلع الأوّل والثاني، مائلٌ شيئاً ما، طعنةٌ شبيهةٌ بتلك التي تنغرس في الرئة، تقطع الشريان الأبهر، وتثقب القلب برأس السّكّينة".

(*) Charlotte Corday ماري آن شارلوت دو كورديه، المعروفة ببساطة باسم "شارلوت كورديه". ثوريّة فرنسيّة، اشتُهرت بفضل قيامها باغتيال جان - پول مارا. وقد استوحى فنّانون وكتّاب كُثُر من شخصية شارلوت العديد من الأعمال الفنّيّة، وبالذات المسرحية، ومن بين أحدثها مسرحية "مارا - صاد" للكاتب الألماني الشهير بيتر فايس.

لم يستمع بارنابا إلى أيّ من هذه الكلمات. كان منفعلاً، وتمكّن فقط من النطق بـ "لم أكن أتوقّع بأنّكِ ستأتين إلى هنا"، فأجابتْهُ آنّي: "ولِمَ لا؟"، ثمّ ابتسمت وقالت "هل تُريدني أن أواصلَ الكلام؟"، فأومأ لها برأسه بالإيجاب. "هل بإمكاننا أن نجلس على المصطبة المقابلة لِلَّوحة؟"، قالت آنّي لتسحَبَهُ بعيداً عن ذلك التعذيب غير المُجدي في الوقوف جامداً بذلك الشكل أمام اللوحة. فلربمّا كانت هي قادرةً على الانفصال عن تلك اللوحة أو حتى التنافس معها.

كان بارنابا يعرف اللوحة بشكل جيّد، ولذا كانت آنّي تبحث عن وسيلة أخرى، وعن بديلٍ للتلفيق والأكاذيب والاختْراعاتِ التي استنبطتها في اليومِ الأوّل. وإذا ما جلسا على المصطبة، فإنهما سيكونان، على الأقلّ، لصيقَينْ، يحتمي أحدهما بالآخر.

بعد لحظات، عادت لمواصلة الكلام، وقالت بأنّ حوض الاستحمام لا يظهر بأكمله في اللوحة، فجزءٌ من حوافّه مغطّى بشرشف الكتّان المُنسدل خارج الحوض، فيما غُطّي النصف الآخر بالمنضدة الموضوعة طوليّاً وهي مغطّاة بقماش أخضر، وكان مارا يستخدم تلك المنضدة للاستناد عليها في أثناء الكتابة، ولذا فقد بدا الحوض شبيهاً بسرير مُغطّى بالشراشف، أكثرُ من شَبَهِهِ بحوض استحمام، سريرٌ مائيّ؛ وقالت بأن مارا غاطس في الحوض حتّى صدره، ويُرَى خط سطح الماء ما بين صدره والمنضدة، وقد اصطبغ ماء الحوض بحُمرة الدم؛ ذراع مارا اليُسرى مُمدّدة على الطاولة، وأصابع يده تُمسِك برسالة الاستعطاف الزائفة التي قدّمتْها المرأة التي أقدمتْ على قَتْله. كانت رسالة استعطاف زائف، كُتبت فقط لغرض أن يرضى مارا باستقبالها، ولأنّ آنّي اعتقدتْ بأنّ بارنابا يرغب في أن تقرأ له هي بنفسها ما كُتِبَ في الورقة، فقد قرأتْ

له بصوت خفيض من اللوحة مباشرة: "يوم 13 يوليو 1793، من ماري آن شارلوت كورداي إلى المواطن مارا. سأكون بائسةً إذا ما علمتُ بأنّني لا أستحقُّ كرمكم(*)". "يكفيني حظّاً أن أعلم بأنّني أستحقّ الإحسان منكم".

ثمّ صمتتْ للحظة، واستدارت لتُحدِّق في وجه بارنابا.

"وماذا عن وجه مارا؟"، سألها بارنابا.

"الوجه مُنحنٍ، إلى الوراء قليلاً، وشيئاً ما صوبنا، عيناه مُغلقَتان، وخصلة من الشَّعْر تبرز من لفّافة الرأس التي رُبِطتْ كالعمامة حول صدغَيْه".

"نعم، لكنْ، ما شكل ملامح وجهه"، ألحّ بارنابا.

"وجهٌ غيرُ متناسق. أسفلُهُ مختلف عن أعلاه، يبدو أسفل الوجه كما السمكة، أمّا الجزء الأعلى، فلا تناسق فيه. ثمّةَ فوق شَفَتَيْه ابتسامة مُوحَى بها، في وجه يبدو وكأنّه أُفرِغ من محتواه، تحرَّر ممّا كان مخزوناً في داخله. تحرّر من الأمراض التي كان بسببها يعيش غاطساً في الماء. وجهٌ يبدو متحرّراً ممّا اقترفتْ يدا صاحبه، ومتحرّراً، قبل كل شيء، من ذاته".

"وماذا عن اليَدَيْن؟ كيف هما يداه؟" سأل بارنابا من جديد.

"لقد أخبرتُكَ - أجابتْ آنّي، بقليلٍ من الاندهاش - الذراع اليسرى ممدودةٌ على المنضدة، ويمسك بيده رسالة الاستعطاف التي أرسلتْها شارلوت كورداي. أمّا الذراع الأخرى، فهي ممدودة خارج الحوض،

(*) "du 13 juillet 1793, au citoyen marat".

"Il suffit que je sois bien malheurruse pour avoir droit à votr bienveillance".

ومتروكة على الأرض، وما تزال أصابعه ممسكة بالقلم. يمكنني القول بأنّها أصابع غليظة وقصيرة نوعاً ما، وهي شديدة الانسجام مع ما كان عليه هو".

كان هناك تباينٌ غريب ما بين أسئلة بارنابا وأجوبة آنّي، ما بين الكيفيّة التي هو يتساءل فيها عن جزئيات حَيّة، وكيفيه قيامها هي بالرّدّ متعاملة مع اللوحة، باعتبارها مجرّد لوحة، وبهذه الطريقة وصفت له السّكّينة ذات المقبض العاجي، ومكان وجودها في اللوحة إلى جوار اليد الممسكة بالقلم، وحيث كانت رسالة التوصية جاهزة للإرسال إلى جوار دواة حبر فوق الخزانة المستخدَمة كطاولة، وقد شخَّصت آنّي لـ بارنابا لون وموقع كل تفصيلٍ من تفاصيل اللوحة، الأخضر الغامق في فضاء العمق الواسع، الاتّساق المائي لتدرّجات الألوان، البياض الرّخاميّ لجِلْد مارا، ولون الخشب الطّبيعيّ للخزانة، حتّى اللحظة التي أومأ فيها بارنابا بيده، كما لو أنّه يحتاج إلى بُرْهَة من الوقت، ليُبصِر كل شيء، ليُبصِره في الجزئيات، وفي إطار الكلّ المتكامل معاً، وليرى اللوحة بالشكل الذي يستطيعه حقّاً في تلك اللحظة.

ثمّ سألها بصوت مستسلم: "والضوء؟ من أيّة جِهةٍ يصل الضوء؟"

"لا ضوء يأتي من أيّ مكان"، أجابت آنّي، "الضوء موجود، ويتركّز بمجمله على الجسد، لكنّه يبدو وكأنه مستقلٌّ بحدٍّ ذاته، وقد انبثق من الظّلّ نفسه".

ساد الصمت بينهما لبُرْهَة، ثمّ بادرتْ آنّي إلى السؤال "هل أنْتَ مُصرٌّ على أن تُخفي عنّي سبب اهتمامكَ بهذه اللوحة؟ هل أنتَ ثوريٌّ؟" كانت نبرة صوتها إذّاك رفيعة ومستمتعة في آن.

"كلا، أجاب بارنابا باسماً - بإمكاني الجزم بأنّني لستُ كذلك، فأنا ضابطٌ في البَحْرِيّة". وأسند مرفقَيْه على رُكبته، وأراح ذقنه على كفَّيْه "أنا مَعنيٌّ بهذه اللوحة، لأنّني تساءلتُ دوماً عمّا يدور في خَلَدِ الطبيب ساعة موته. فقد كان مارا طبيباً، قبل أن يكون سياسيّاً، كان طبيباً وعالم فيزياء". لم تَتَفوه آنيّ بشيء، واستدارت لبُرْهَة، تنظر إلى اللوحة. "وهل تعلم أيّ نوعٍ من الأمراض كان يُعالج؟". هزَّ بارنابا رأسه وردَّ "كان يُعالج العمى، يُعالج فاقدي البصر، كان يُعالجهم بالشحنات الكهربائية. وبنوعٍ من الحمْية الغذائية، بدهانات وبصعقات كهربائية خفيفة".

نظر بارنابا إلى آنيّ، دون أن يتمكّن من التقاط اللون الأشقر الواهي لشَعْرها والرِّقّة الآسرة في عينَيْها. وتابع الحديث: "إنّه مُضحِكٌ للغاية، فمنذ اللحظة الأولى التي شاهدتُ فيها هذه اللوحة، شعرتُ بأنّ فيها شيئاً ما ينتمي إليّ، لكنّي لم أكن أتمكّن من معرفة كُنْهِ الموضوع، وسبب هذا الانتماء. ثمّ وضع أبي بين يَدَيّ كتاباً عن تاريخ الطِّبِّ القديم، كان يحتفظ به في مكتبته، لكنْ، دون أن يُخبرَني بأيّ شيء؛ بحثتُ في فهرس الكتاب، ورأيتُ اسم مارا يتردّد كثيراً، ففكّرتُ بأنّه لا بدّ أن يكون السبب في ذلك المرض الذي أصابه، فلربّما كان مرضاً خطيراً للغاية. كان عبارة عن قروح "الهربس" المُميّز، إلى الدرجة التي أُطلِق عليه اسم "هربس مارا". لكنّني اكتشفتُ بأنّ الكتاب لم يكن يتحدّث عنه كمريض، بل كطبيب، فقد بدأ بمعالجة العميان في إنجلترا، حيث درس وتخرّج".

توقف زوجان في منتصف العمر أمام اللوحة، لكنْ، دون أن يُطيلا

في وقفتهما، إلّا أنّ ذلك كان وقتاً كافياً لأنْ يقول بارنابا لـ آنّي "هل أُزعِجُكِ بأسئلتي الكثيرة هذه؟"، فردّتْ هي "كلّا، على الإطلاق"، بهدوء كبير، وقد أراحتْ كفَّها على خدِّها "وَاصِلْ، أرجوكَ". ولمجرّد ابتعاد الزوجَيْن من أمام اللوحة، قال بارنابا "كنتُ كثير القراءة، بسبب توفّر الوقت الفائض لديّ بعد تسريحي من البَحْرِيّة، ولم تكن لديَّ أشياء كثيرة تشغلني، وكلّما تقدّمتُ في القراءة التي كانت تُنهِكُني كثيراً، كان يتنامى في داخلي إحساسٌ بأن حكاية هذه اللوحة تعنيني شخصيّاً، لم تكن كغيرها من اللوحات، ولم تكن الحالة شبيهة بالحالات التي أعدَدْتُ نفسي فيها للسفر لمشاهدة عملٍ لڤيلاسكيس(*) أو پييرو ديلاّ فرانتشيسكا(**) أو غويا(***). هذه اللوحة كانت تتحدّث معي، وكلّما ازدَدْتُّ في القراءة عنها، كانت تروي لي أشياءَ إضافيّة، وحين كنتُ أبلغ مرحلة العجز عن القراءة، كنتُ أستعين بأشقّائي، ليقرؤوا لي، وكلّما ازدَدْتُّ معرفة حولها، زادت دهشتي.

كان الدكتور مارا يسكن في حَيّ سوهو، الذي كان حَيّاً راقيّاً في ذلك الوقت، واشتُهِرَ هناك بقدراته في معالجة عيوب البصر، وهناك

(*) Diego Rodriguez de Silvs Velzquez - ديغو رودريغيز دي سيلڤا ڤيلاسكز .. رسّام إسباني، ومن أحد ممثّلي فترة الباروك في الفنّ الأوروبي. كان واحداً من أهمّ فنّاني عصر الملك فيليپ الرابع. وُلد في مدريد في السادس آب/أغسطس 1660.

(**) Piero della Francesca - پييرو ديلاّ فرانتشيسكا، وهو الاسم الذي عُرِف به الرّسّام والرّياضيّ الإيطالي الشهير پييرو دي بينيديتّو دي فرانتشيسكي، الذي وُلد في عام 1416 في مدينة سان سيپولكرو، في توسكاني، وتوفيّ فيها في 12 أكتوبر 1492. عُرِفَ بكونه أحد أهمّ رموز عصر النهضة الإيطالية، ومن بين الجيل الثاني من رسّامي الحركة الإنسانيّة.

(***) Francesco Josè de Goya Y Lucientes - فرانسيسكو خوسيه دي غويا يا لوسيينتيس، المعروف باسم غويا، وهو رسّام إسباني وُلد في الثلاثين من مارس/آذار 1746، وتُوفيّ في مدينة بوردو الفرنسية في السادس عشر من نيسان/ أبريل 1828، وقد اشتُهر بكونه أحد أهمّ ممثّلي مدرسة الروكوكو.

أيضاً نشر كتاباً بعنوان "مرضٌ نادرٌ يُصيب العيون". وقد تمكّنتُ من الحصول على هذا الكتاب. ويروي مارا فيه عن الحالات التي عالجها، وبالذات تلك الحالات التي تميّزتْ عن غيرها بشيءٍ ما، ومن بينها حالة تاجر كان قد أُصيب بالرمد بعد علاجٍ باستخدام الزئبق، فقد عالجه أطبّاء عيون آخرين بشكل خاطئ، يقول مارا في الكتاب بأنّ الرجل كان عاجزاً عن رؤية كلّ ما يقع بعيداً عنه، وحتّى ما يتمكّن من رؤيته عن كثب، كان يصله بشكلٍ واهٍ، لأنّ صورة ما يُحدِّق فيه تظلُّ مُضبَّبةً. عالجه باستخدام حمية غذائية مُوجَّهةٍ إلى إعادة تكوين التالفِ من خلايا الجسم، مستخدِماً الشراب الناتج عن غَلْيِ عدد من الأعشاب المُفيدة في تنقية أجهزة الجسم، واستخدم أيضاً صعقات كهربائية طفيفة، ضرب بها زوايا عينَيْ الرجل، كان يكرر ذلك صباحاً ومساءً. ثمّ عالج رجلاً أمريكيّاً من الطبقة الراقية، عانى هو أيضاً من تداعيات علاج خاطئ، وكان على وشك فقدان البصر بشكلٍ نهائي، وكانت تلك هي حالة تردِّي البصر الأكبر التي تعرّفَ عليها مارا حتّى تلك اللحظة. شرح مارا في كتابه أعراض حالة الرجل، عارضاً إيّاها واحداً تلو الآخر، وقد تمكّن من علاجه هو أيضاً عبر الصعقات الكهربائية، ولم يكن العلاج الكهربائي، إلّا الأخير والأقصى من بين خياراته في أيّة عملية علاج مُعقّدة يواجهها، كان يبتدئ علاجه بحمْية غذائية صارمة، كالامتناع عن تناوُل الشوكولاتة، والقهوة، الابتعاد عن احتساء المشروبات الكحوليّة، وعدم الإتيان بأيّ جهد عضليّ قاسٍ، وكذلك الابتعاد عن الانفعالات العنيفة، فقد كان علم علاج أمراض العيون لديه مرتبطاً بعلوم وظائف الأعضاء الأخرى، ولذا فقد سعى

إلى إراحة العينَيْن، إلى تنقيتهما، وإعادة المرونة اللاّزمة إلى أجزائهما، ولهذا السبب، كان ينصح مرضاه باستخدام علاج التبخير المُزيل للتّشنّجات، والدهون المُطَرِّيَة بتدليك الصدغَيْن، وبوضع طلاءات صغيرة من مادّةٍ طبيعيّة تُسمّى "صمغ تاماهاكا" فوق العينَيْن، وتناوُل الكثير من السوائل، وكان يُضيف إلى تلك العلاجات لمساتٍ طفيفة من الصعقات الكهربائية.

هكذا كان مارا يُعالج مرضاه، وعلى ما يبدو، فقد كان يُعالجهم بشكلٍ جيّد".

سادت بينهما لحظات من التّردّد، وكاد بارنابا أن يلمس ذراع آنّي، وبعد أن انطبعتْ على وجهه ابتسامة، قال لها "لا أرغب في أن تُسيئي فَهْمي، لم تكن لديّ آمال كثيرة، كنتُ أعلم بأن الأمور اتّخذتْ منحى آخر، فبعد أن اخترتُ أن تكون بعض اللوحات المرسومة هي آخر ما سأرى، دُهشتُ من توقُّفي أمام لوحة مُعيّنةٍ بالذات تحملني إلى هذا كلّه، تحملني إلى ذاتي. حاولتُ العثور على كُتُب أخرى للطبيب والفيزيائي مارا، لكنّ الأمر لم يكن سهلاً، واعتقدتُ بأنّ السفر لغرض زيارة مُتْحَف في دولة أجنبية قد يُساعدني على العثور على مكتباتٍ، تحتوي على كتابات أخرى لمارا، وهكذا اكتشفتُ بأنّه كان يستخدم الصعقات الكهربائية بحذرٍ كبير، وبانتباهٍ صارمٍ إلى مقادير تلك الصعقات التي كان قد درسها لفترة طويلة. اكتشفتُ أيضاً مقالاته حول طبيعة النار، وحول انسيابات الطاقة الكهربائية في الأجواء، كنتُ أُتابع مارا في تجاربه جميعها، كان قد افتتح مُختبراً في باريس، وكانت الجموع تتوجّه لمشاهدة تلك التجارب، كان يُجري اختباراته ليلاً،

ليكون مُتأكّداً من نقاء الأجواء من التّلوّثات، وأنْ تُجرَى التجارب في أجواء رطبة بدرجات واطئة. كان يُجري تجاربه جميعها في أجواء من الظُّلمة الاصطناعية، ثمّ يُعيد الاختبارات ذاتها نهاراً أمام أعين الجمهور الهاتف باسمه، وكان من بين الجمع عدد من الكونتيسّات والنبلاء. قد أبدو في نظركِ بليداً، إذا ما أخبرتُكِ بأنّني قضّيتُ أيّاماً وأيّاماً أدرس اختباراته حول العيون، وحول مباحثه عن انكسارات الألوان وتحلُّلها، كان يتحدّث عن الأصفر والأزرق والأحمر، وهي ألوان كنتُ ما أزال قادراً على رؤيتها حتّى تلك اللحظة. كنتُ مُدركاً بأنّني سأفقد القدرة على تحديدها ورؤيتها في وقت لاحق، قريب جدّاً. ربّما كان هذا هو السبب الأساسي الذي زاد من اهتمامي بالشّخصيّة، كان مارا يتحدّث عن القُزحيّة، عن ألوان السماء عند انبلاج الفجر، وفي ساعة الغروب، وهي ألوان كنتُ أعرفها بشكلٍ جيّد، مُنذ كنتُ طالباً في البَحْرِيّة، تحدّث عن الطاقة الكهربائيّة، عن التباينات في دوران القمر في الأُفق، عن الصورة المزدوجة لكريستال إيسلندا والبرازيل. وكلّما أكثرتُ في القراءة، ضمن الإيقاع البطيء المفروض عليّ، كلّما كنتُ أُشاهد الصور عن هذه اللوحة، بقدر ما كانت الرؤية ممكنةً لي، وبقدر ما كنتُ حاضرَ الذهن، كان ذلك الضوء المتحلّل إلى أشعّة، وإلى جوهر الألوان المنفصلة بعضها عن بعض بهالاتٍ، يتماهى مع المتغيّرات التي تمرّ بها حالة عينَيّ، كان يبدو لي بأنّني أتواجد هناك، في الأماكن التي يُنجِز فيها مارا اختراعاته، ويُصنِّعُ أدواته المخبريّة، أوعية التقطير، مباول المرضى، وأنابيب الترشيح المتعرّجة، كنتُ هناك معه وهو يخترع مقياس الطاقة الكهربائية الذي عَدَّهُ الجميع الأفضل على الإطلاق، أو عندما كان يُصنِّع جهازاً لقياس مقادير مقاومة الزجاج، لترشّح السوائل

المكهربة، أو عندما كان يُساجِل نيوتن[*] حول تحلّل نور الشمس، وكان غيته[**] يوافقه في ذلك، ويُبدي إعجابه به، ويُعلِن عنه، وكنتُ معه هناك عندما اكتشف نوعاً جديداً للميكروسكوب الشّمسيّ القادر على التقاط الإشعاعات الضّوئيّة، وإشعاعات الحرارة. صدِّقيني، كنتُ هناك معه، حتّى انتهى الأمر بي بالإحساس، بشكلٍ ما، بأنّه لم يعدْ لي أيّ مكان آخر أتواجد فيه".

وعلى رغم ما باحَ به، فقد كان بارنابا في تلك اللحظة جالساً هناك إلى جوار آنّي داخل مُتْحَف رِيمْس، وحين استدار صوبها ذُهل من مقدار الدّنوّ منها قياساً إلى اليوم السابق؛ ولم يكن الثوب الذي ترتديه مُختلفاً وحده، بل إنّ سلوكها أيضاً بدا مختلفاً، جال ذلك في خاطر بارنابا، رغم عجزه عن تحديد ملامح ذلك الاختلاف.

وعاد إلى البوحِ لها مُضيفاً "ومع ذلك، فقد كان مارا، بين حينٍ وآخر، يقترف أخطاءً، وبنتائج مثيرة للسخرية أحياناً، وكان هو نفسه يعترف بذلك، كان يتخاصم مع الفيزيائيّينْ جميعهم، ويساجلهم، كان مَهووساً، ومُقتنعاً بأنّ أكاديميّة العلوم تُناهضه، وكان بالفعل على حقٍّ في ذلك، وتصوّر بأنّ هناك مؤامرات دولية تُحاك ضدّه، ومع ذلك، فقد

(*) Sir Isaac Newton السِّيْر إسحاق نيوتن، كان رياضيّاً وفيزيائياً وفيلسوفاً وعالم فضاءٍ وكيميائياً إنجليزيّاً. يُعدّ واحداً من أهمّ علماء العالم على مَرِّ العصور. وُلد في الرابع من كانون الثاني/ يناير 1643 في وولشورپ بالمملكة المتّحدة، وتوفيّ في الحادي والثلاثين من آذار/ مارس عام 1727.

(**) Johann Wolfgang Goethe يوهان ڤولفغانغ غيته، كاتب، شاعرٌ ومسرحيّ ألمانيّ، عدّه الكاتب جورج إيليوت "... أحد أكبر رجالات الأدب الألماني، وهو الإنسان الكوني الأهمّ الذي سار على هذه الأرض...". وُلد في فرانكفورت في الثامن والعشرين من آب/ أغسطس 1749، وتُوفيّ في ڤايمر في الثاني والعشرين من آذار / مارس 1832.

كان الكثيرون يأتون من أرجاء أوروبا لمشاهدة اختباراته وتجاربه، أساتذة جامعات من ستوكهولم ومن لايبزيغ، أنا، كنتُ هناك معه مثلاً، عندما وصل آليسّاندرو ڤولتا(*) وكان مُفعَمًا بالفضول تجاه تجارب مارا، وكان مارا نفسه سعيداً بالتّعرّف على ڤولتا. كان آليسّاندرو ڤولتا قد اخترع البطّاريّة الكهربائية، في البدء، سارت الأمور بينهما بشكل سلس، وعرض عليه مارا اختباراً بسيطاً، لكنّ ڤولتا بدأ فيما بعد يفصحُ عن بعض الاعتراضات، كانت اعتراضاتٍ ودودة ومهذَّبة، لكنّ مارا طرده من مختبره بركلات في مؤخّرته. كنتُ معه عندما استلّ سيفه داخل مُتْحَف اللوفر، وحاول طعن الفيزيائي الشهير دو كولومب(**) الذي كان يسكن في ذلك القصر ولاحقه حتّى مختبره، لأنّ دو كولومب كان قد سمح لنفسه بانتقاد الاكتشافات التي أعلن عنها مارا، وأعلن عن نيّته إلقاء عدد من المحاضرات المفتوحة للعامّة، لتأكيد خَوَاء ما يدّعيه مارا من اكتشافات. في أحد الأيّام، وصل إلى مسكن مارا بينجامين فرانكلين(***)، لقد جاء فرانكلين شخصيّاً للقائه،

(*) Alessandro Giuseppe Antonio Anastasio Volta آليسّاندرو ڤولتا. كان عالماً كيماويّاً وفيزيائيّاً إيطاليّاً، وقد عُرف عالمياً بعَدِّه المخترع الأوّل لمصدر الطاقة الكهربائية عبر البطّاريّة، ولاكتشافه غاز الميثان. وُلد في مدينة كومو الإيطاليّة الشّماليّة في الثامن عشر من شباط / فبراير 1745، وتوفيّ في الخامس من آذار/ مارس عام 1827.

(**) Charles Augustin de Coulomb المهندس والفيزيائي الفرنسي شارل آوغوستين دو كولومب. ويُعدّ، عبر اختراعه قاعدة كولومب، المؤسّس الأوّل لنظرية الرّياضيّات الكهربائية وللطاقة المغناطيسيّة: وقاعدة كولومب هي الوحدة القياسيّة للطاقة الكهربائية. ويستقي المقياس اسمه من لقب هذا العالم. وُلد في آنغوليم بفرنسا في الرابع عشر من كانون الثاني / يناير، وتوفيّ في باريس في الثالث والعشرين من آب / أغسطس عام 1806.

(***) Benjamin Franklin بينجامين فرانكلين. كان عالماً وسياسيّاً أمريكيّاً متعدّد الاهتمامات، وهو أحد الآباء المؤسّسين للولايات المتّحدة الأمريكية. اشتغل في الصحافة والنشر، وفي الطباعة، ومن ثمّ عمل دبلوماسيّاً، ناشطاً ومُخترعاً. كان من بين أهمّ شخصيات الثورة الأمريكيّة. وُلد في بوسطن ماسّاتشوتيس في السابع عشر من كانون الثاني / يناير 1706، وتوفيّ في فيلاديلفيا في السابع عشر من نيسان / أبريل 1790.

وكان شديد الإعجاب بنظريّاته واختباراته، وبلغت حماسته إلى درجة إدخال رأسه الأصلع في بهو الميكروسكوب الشّمسيّ، كي يتمكّن مارا من أن يشرح له تحليلاته عن انبثاقات الحرارة. هل بإمكانكِ أن تتخيّلي ذلك المشهد؟ فرانكلين برأسه الأصلع داخل الميكروسكوب، فيما كان مارا يُحدِّق فيه. كان ذلك كلّه يحدث قبل سبعة أو ثمانية أعوام من الثورة الفرنسية، بعدها واجهت الرؤوس مصائر أخرى مُغايرة تماماً(*).

لكنْ، عليّ أن أُخبركِ بأنّ مارا لم يكن مُقتنعاً بالكامل بفاعلية مانع الصواعق الذي اخترعه فرانكلين، وعلى أيّة حال، فلموانع الصواعق حكايةٌ أخرى" اختتم بارنابا ساحباً شهقات حسرات طويلة.

استمعت آنيّ إلى بارنابا بصمت، منقّلة نظرَها ما بينه وبين اللوحة، كانت شديدة الانتباه، لكنْ، بالدرجة الأساس نحوه هو، ونحو الطريقة التي يروي فيها حكاياته، منوعاً في صوته، مع بعض مواقع التشديد والتكرار، وبكيفيّة نأيه عن اختيار نقطةٍ مُحدّدة يُركّز فيها رؤيته، ليضيع فيها خلال الكلام، بدا لها كما لو أنّه صار قادراً على الضياع دون الحاجة إلى نقطة بعينها خارجةٍ عنه. قالت له: "ألَا تشعر برغبة لتحكي لي تلك الحكاية؟"، فاستدار بارنابا صوبها بقَدْرٍ من الاندهاش، وأجاب: "بالتأكيد، بإمكاني أن أُحدِّثكِ عنها، لكنْ، فقط لأنّها حكاية ممتعة، وفقط لأنّني أرغب في تمكينكِ من رؤيتها، رغم أن بإمكانكِ رؤية كل شيء بالطبع، بالخصوصيّة نفسها التي رأيتُها بها أنا. أعتقد أن ذلك وقع في عام 1780، وبأنّ المدينة كانت "سان أومير(**)"، وكان بطل

*) إشارة ساخرة إلى عمليات الإعدام المتكرّرة بقَطْع الرؤوس بالمقصلة بعد الثورة الفرنسيّة.

**) سان أومير، إحدى أهم مدينتي مقاطعة آرتوا الفرنسية الشماليّة القديمة، إلى جانب مدينة آراس.

هذه الحكاية السّيّد "فيسّيري دي بوا فالييه"، الذي كان مُولَعاً بالعلوم الطّبيعيّة، وقرّر أن ينصب مانعاً للصواعق، فوق أعلى مداخن سطح منزله. ولمجرّد أن نُصِبَ مانع الصواعق، توجّه جيران الرجل إليه للاحتجاج على ما فعله. كانوا يخشون من أن يجتذب ذلك الجهاز الصواعق كلها إلى منازلهم، وكانوا يعتقدون بأن الصواعق قد تضرب أيّ مكان آخر خالٍ من ذلك الجهاز. توجّهوا إلى القضاة في المدينة، فأصدر هؤلاء حُكماً يقضي بأن يتمّ تفكيك المانع في غضون أربع وعشرين ساعةً. وتقدّم سيّد فيسّيري بدعوى اعتراض على هذا الحكم، وطالب بنَقْضه في مجلس مقاطعة آرتوا الذي يتّخذ من مدينة آراس مقرّاً له؛ كانت مدينة آراس تحتضن آنذاك أكاديميّة للعلوم، أدرك أعضاؤها في الحال بأنّ هذا الموضوع يعنيهم في الصميم، وتحرّكت الأكاديميّة من أجل استقصاء آراء العلماء الداعمين لفكرة مانع الصواعق، والحصول على دعم المحامين بُغية نقض قرار المحكمة، بسبب الخلل الموضوعي في شكل قرار الحكم الذي أصدره قضاة سان أومير. كانت هناك ضرورةٌ لإثارة ضّجّة حول القضية، وإيصالها إلى العاصمة، وقد نشرت صُحف باريس وثائق علمية وقضائية خاصّة بذلك الشأن، وقد مسّ الموضوع مركَزَي الولاية والمقاطعة، وأدلى الجميع بدَلْوهم حول الموضوع، إلى أن وصل محامٍ شابّ وبارع، لم يكنْ قد اشتُهر بعد. كان اسم ذلك المحامي هو ماكسيميليان دي روبيسبير(*)، ورافع في الموضوع أمام مجلس آرتوا، ودافع عن الأسباب التي دفعت الرجل إلى نصب مانع

(*) Maximilien-François-Marie-Isidore de Robespierre - ماكسيميليان روبيسبير، المعروف بـ "الغضيّ على الرشوة والإفساد". كان سياسيّاً، محامياً وثوريّاً فرنسيّاً، وأحد أبطال الثورة الفرنسية، ومن قادة النظام الذي بثّ الرعب في فرنسا ما بعد الثورة. وُلد في آرّاس في السادس من أيّار / مايو 1758، ونُفّذ به حكم الإعدام بالمقصلة في الثامن والعشرين من تمّوز / يوليو 1794.

الصواعق. يا لها من مرافعة، تلك التي ألقاها روبيسپير! آهِ، لو أنّك تمكّنتِ من الاستماع إليه، كما أُتيح لي الاستماع إليها! لقد بنى روبيسپير مرافعته انطلاقاً من اعتبار أنّ للأمر صلة بالصراع ما بين التّقدّم والظّلاميّة، استشهد بالاختراعات كلها خلال القرن، وكذلك بالشكوك التي حامت حول تلك الاختراعات، والاعتراضات التي واجهتها في البدايات، وأشار إلى الموادّ الطِّبِّيَّة والمُعالجة جميعها التي وصلت من القارّة الأمريكيّة، ووسّع من فضاء القضيّة مانحاً إيّاها اتّساعاً جغرافيّاً، فسّر للقضاة بأنّ أيّ قرار حكم سلبي من قبلهم ضدّ مانع الصواعق سينعكس على أوروبا بأسرها، وسيكون مثاراً للسخرية من البلاد، وفي النهاية، وكمسك ختام، استشهد بالملك، قال: "أوَتعلمون بأنّ هناك مانع صواعق تمّ نصبه على قمّة كابينة الفيزياء في قصر "ديلا موتيت"، منزل العاهل الذي يحكمنا، والذي غالباً ما يتكرّم على الكابينة بحضوره المهيب، حسنٌ، لو كانت هناك أيّة شكوك حول فاعلية هذا الجهاز ما كانت لتُوضَع فوق الرأس الأعلى والأقدس لدينا، وهذا أمر لا نقاش فيه ولا شكوك حوله، وأنا أستخلص من ذلك مشاعر المواطنين جميعهم في فرنسا إزاء أميرٍ يُسَرُّ بمانع الصواعق، ويحتفي به بهذا الشكل".

بهذه المرافعة انتصر روبيسپير في القضيّة.

ألا يبدو لكِ ذلك مُثيراً للضحك؟ لكنْ، لا غرابة في الأمر على الإطلاق، فقد شغلَ مارا نفسه منصب الطبيب الرّسميّ لحَرَس "كونت دي آرتوا"، شقيق الملك.

وهكذا نُصب مانع الصواعق من جديد ليُعْلو قمّة قصر السيّد فيسّيري دي بوا فاليه، لكنّه لم يَدُمْ هناك لوقتٍ طويل، حيث كان

هناك رجلٌ عُرِفَ في سانت أومير باسم الأحدب، كان ذا حَدَبَتَينْ، إحداهما في الظهر والأخرى في الصدر، ويعيش في قبو قريب من القصر، يبلغه الضوء عبر كوّة صغيرة. كان يعمل بائعاً للخضروات، وكان مرعوباً من مانع الصواعق ذاك، فرفع دعوى لدى القضاة في مجلس آرتوا، وحين أدرك القضاة بأن روبيسپير ما كان ليعود إلى الأمر من جديد، أمروا بإزالة مانع الصواعق من مكانه بشكلٍ نهائيّ، ولكي يمنحوا قرارهم ذلك صفة علمية، أشاروا إلى واحدةٍ من نظريات مارا، التي كانت تحليلاً دقيقاً وحاذقاً لمانع الصواعق، كان تحليلاً مُعقَّداً ومتوازناً في آنٍ، حيث يقول فيه، باختزال، بأنّ مانع الصواعق مفيدٌ للغاية، لكنّه اختراعٌ لم يخضع بعدُ إلى جميع التجارب الضّروريّة.

هل تَرَيْن؟ كان مارا يهتمّ ويُعنى بكلّ شيء، وأنا كنتُ هناك معه عندما سقطت كرة مُحلّقة في الهواء في "بولونجييه سور لي مير"، ومات إثر الحادث رائدان كانا يقودان المنطاد، وقد كتب في الحال مقالة، يؤكّد فيها بأنّ تلك الكرة الطائرة لم تحترق نتيجة الاشتعال الذّاتيّ للغاز المحبوس في داخلها، إلّا أنّه، وهو يوضّح ذلك، نسي الموضوع الأساسي، وراح يستطرد مُتخيِّلاً إمكانية استخدام الكرات الطائرة في الاتّصالات ما بين قطعات الجيوش خلال الحروب، وذلك بإطلاقها في الهواء، وتحميلها رسائل مُشفَّرة، تُطبَع على خارج المنطاد. تذكّرتُ حينها ما كنتُ قد درستُه في أيّام وجودي في البَحْرِيّة، حول الإشارات الضّوئيّة التي تتبادلها السُّفُنُ في ظُلمة الليل. يبدو كلّ شيء بعيداً وغابراً في الزمن، وفي بعض الأحيان، يبدو لي حتّى الزمن الذي كنتُ فيه قادراً على تمييز وقراءة الألفباء الضّوئيّة، زمناً مُتخيَّلاً، وغير واقعي".

وختم بارنابا كلامه قائلاً: "هذا هو كلّ ما في الأمر، وبما أنّكِ سألتني عن ذلك، فأنا موجودٌ هنا الآن، في هذا المكان بسبب كلّ ما رويتُ لكِ، لهذه الأسباب كلها، كنت أحثُ الخطى للوصول إلى لوحة "اغتيال مارا"".

بعد ذلك ساد بينهما صمتٌ طويل، كان يغمرهما الضياء الدافئ الهابط من كوّات النوافذ الزّجاجيّة القديمة في سقف المتْحَف، مُترافقاً مع نقراتٍ خفيفةٍ صادرة عن خطوات بعض الزائرات على خشب أرضيّة عمق الصالة.

استدارت آنّي صوب بارنابا، وقرّبتْ وجهها منه، وقالت له: "وماذا عن فقاعات الصابون؟".

"عذراً؟".

"فقاعات الصابون، ألمْ يُغْنَ مارا بفقاعات الصابون أيضاً؟"، ونظرتْ إليه مليّاً، وبرقّة مُشاكسة.

بارنابا، الذي كان مأخوذاً من الوضع برمّته، لم يستوعب كُنْهَ السؤال في الحال، أعاد التفكير الجدّيّ فيه لبُرْهَة، وتذكّر أنّ مارا تعامل بالفعل مع فقاعات الصابون في بعض من نظرياته، حيث كان يتحدّث بالفعل عن الموادّ المُلوّنة التي كانت، بشكلٍ ما، تحتلّ مواقعها في حدود دائرة الفقاعة، الأصفر في الأعلى، والأزرق في الأسفل، وما بينهما الأحمر في المنتصف، على العكس، تماماً، من قوس قُزح، وكان على وشك أن يُفصِح لها عن ذلك، إلّا أنّه أدرك في الحال أنْ لا جدوى من الأمر، وبأنّ آنّي تعرف ذلك جيّداً، بالضبط كما كانت تعرف كلّ ما تبقّى من الأمور.

عندئذٍ فقط عاد بارنابا إلى التفكير بالطريقة التي شرحتْ له آنيّ اللوحات في اليوم السابق، وما تفعله الآن بصدد لوحة "اغتيال مارا"، وفكّر بالتفاصيل جميعها التي شرحتْها بدقّةٍ، وبشكلٍ مطابقٍ للحقيقة. أعاد التفكير في كيفيّة صمتها المطبق خلال روايته هو للأحداث، وبكيفيّة تمكّنها من الكذب حتّى من خلال الصمت. ومرّة أخرى، فكّر بالآلام التي تعاني منها آنيّ، المتوارية خلف غُلالة مُتشكِّلة من هبّات رشيقة في نبرات صوتها. فكّر في مقاومة المرء لمرضٍ ما، وفكّر بالاستسلام. فكّر بأنّ الألم، في نهاية المطاف، ليس على مقدار كبيرٍ من الأهمّيّة، لكنْ، إذا ما نأى المرء بنفسه عن تجاهله، فلربمّا ستنفتح أمامه بعض الأبواب. قال لها: "لا أعرف، .. أعجز عن معرفة ذلك"، وابتسم لها.

ثمّ نهض من المصطبة وسار بهدوءٍ صوب اللوحة، وقف في مواجهتها على بُعْد مسافةٍ مناسبة، وقف على المسافة التي كان سيقف فيها أيّ إنسانٍ طبيعي النظر، يرغب في مشاهدة تلك اللوحة، كانت يداه معقودتَيْن خلف ظَهْره، ووجهه مرتفعاً إلى الأعلى قليلاً. لم يكن، على أيّة حال، ليتمكّن من المشاهدة حتّى لو اقترب من اللوحة مسافة أكبر.

بعد لحظات، نهضت آنيّ أيضاً من مكانها، واقتربتْ منه، ووقفتْ وراء ظَهْره، وقالت له: "يبدو أن هناك أكثر من مائةٍ وخمسين لوحةً تُصوِّر وجه مارا، وليس في أيّ اثنَتَيْن من هذه اللوحات تشابهٌ في ملامح وجه الشّخصيّة"، فأومأ لها بارنابا برأسه مُوافقاً.

كانا يُحدِّقان باللوحة للمرّة الأخيرة، كما يُلقي أحدهم النظرة الأخيرة على منزله الذي سيهجره بعد لحظات. ثمّ أضافت: "هل تتمكّن من قراءة ما كُتِبَ على الورقة الموضوعة على الصندوق الخشبي؟".

كانت تصل إلى ناظرَي بارنابا حروفٌ كثيرةٌ من الصندوق، كان بعضها شديد الارتباك، وتتوحّد فيما بينها، لتُشكِّل كلمات، كُتبَتْ جميعها بالحروف الكبيرة، وكانت الجملة طويلة، بحيث اضطُرّ الفنّان إلى رسمها على سطرَيْن. فكّر بارنابا في محتواها مليّاً: "لم يتمكّنوا من إفسادي، فقتلوني". فكّر فيها كلمةً بعد أخرى، كانت في داخله شحنة متدفّقة أوحت إليه بأنّه صار على وشك التّمكّن من رؤية الجملة بالكامل.

أحنى كتفَيْه إلى الأمام قليلاً، وقال باسماً: "نعم، بالكاد أتمكّن من ذلك. لقد كُتبَتْ فيها فقط جملة: إلى مارا، دافيد".

"نعم، إنهما كلمتان فحسب"، قالت آنيّ، وقد اصطبغت نبرة صوتها بدفءٍ مُشرق، لامع بالرّقّة.

بدلاً عن المقدّمة

"كان على دانييلِه دِل جوديتشِه في كلّ مرّة يصدر له كتابٌ جديد، أنْ يتحمّل إزعاجاً جديداً"، يقول الناقد والكاتب تيتسيانو سكاريا، الذي يُعدّ من أكثر العارفين بإنجاز دِل جوديتشِه. "كان ذلك الإزعاج عبارةً عن مكالمة هاتفيّة من مُثقّفٍ شابّ تخرّج من الجامعة للتوّ يسأله فيها ما إذا كان يسمح له بإجراء حوارٍ حول كتابه "ملعب ويمبيلدن"، عن "الأطلس الغربي"، أو عن "عندما ينفصل الظِّلُّ عن الأرض"... وهو، دانييلِه دِل جوديتشِه، كان يوافق في كلّ مرّة بأدبٍ جمٍّ".

هكذا وُلِدَتْ بين الرجلَيْن صداقة عميقة، ومع كتابٍ تلو الآخر، وحوارٍ تلو الآخر، أنهى الطالب الجامعيّ دراسته، وتخرّج مُتخصّصاً بالأدب، وصار هو بدوره كاتباً.

يقول سكاريا "لقد احتفظتُ بتلك الحوارات والدردشات جميعها مع دانييلِه دِل جوديتشِه. سجّلتُها جميعها بالصوت، وصوّرتُ بعضها بالكاميرا التّلفزيونيّة، في الفترة التي كنتُ أعمل فيها في قناة تلفزيونية بمدينة إستريا الشّماليّة. ولا ينقصني إلّا الحوار حول كتابَيْه "الأفق المتحرّك" و"تحت وهج هذا الضوء"، لم أتمكّن من إنجازهما، لأن دانييلِه بدأ، في لحظة ما، بفقدان الكلمة بالذات، وبفقدان القدرة على العثور على الكلمات ونسيانها، نسيان كلّ شيء. في هذه المرّة أيضاً، هُرعت إلى المكتبة، في اليوم نفسه لصدور كتابه الجديد" قصص"، لأنّه، كما

يرد في الغلاف الرابع "في الثّمانينيّات والتّسعينيّات عندما كان يصدر كتاب لدانييله دِل جوديتشه، كان ذلك بمثابة حدث خاصّ للنّقّاد وللقرّاء، في إيطاليا وخارجها". وهو ما يزال بالنسبة لي كذلك، حتّى بعد مرور ثلاثين سنة من الآصرة ما بيننا. إنّه حدثٌ، وسيكون هكذا على الدوام حين سيصدر أيّ كتابٍ جديد له، وذلك لأنّني واثقٌ بأنّ كُتُباً أخرى لدانييله ستصدر في المستقبل بالتأكيد".

بدأتُ بقراءة مقدّمة الكتاب الرائعة التي كتبها تيتسيانو سكاربا، الذي تشارك مع دانييله في حوارات ولقاءات ووجبات بيتزا في فينيسيا. يبدأ سكاربا الحديث عن يوتوبيا الكآبة:

> "*وهذه هي الكلمة بالذات، يا ويحي! هي ما أثارتْ لديّ الأسى، إذْ ليس بإمكاني اليوم أن أُجري مكالمتي الاعتيادية مع دانييله. لن يكون هناك لقاءٌ أو حوار، فكّرتُ مع نفسي. إلّا أنّني انتهيتُ في الحال إلى قناعةٍ في أنّ تلك الفرصة لم تَضِعْ بشكل نهائي، لأنّني سأتصرّف كما لو أن المكالمة قد أُجريَتْ، وبأنّنا التقيْنا بالفعل*".

ويُضيف سكاربا "بعض حواراتنا سبق ونُشرَتْ، إلّا أنّني احتفظتُ بالبعض الآخر منها، وهي الحوارات الطويلة والأكثر عمقاً وثراءً، كما هو الحال بالنسبة إلى هذا الحوار. وبالكتاب بين يَدَيّ وأنا أسير في شوارع وأزقّة المدينة، تذكّرتُ الدردشة التي جرتْ بيني ودانييله قبل عشرين عاماً، عندما نشرت دار إيناودي "هوس" في عام 1997. كانت تلك هي الفترة التي كنتُ أعمل فيها في محطّة "تيلي كابو دي إستريا"، وصلتْ إلى منزله وأنا أحمل في يدي واحدة من أوائل الكاميرات الرّقْمِيَّة. وقد

بَثَثْنا في القناة بضع دقائق من الحوار. كانت المدّة الحقيقيّة للحوار ما يربو على نصف ساعة. وقبل البدء به، أبدى لي دانييلِه عن رغبته في إلقاء نظرة على الكاميرا، للتّعرّف عليها، وقال لي بعد قليل من حديثناعن رواية "خليج ديلون": "كما هو معلوم عنّي. أنا معنيٌّ بأمورٍ وأشياء عديدة لا علاقة لها بالأدب، أفعل ذلك لأنّ لديّ فضولاً كبيراً حول قضايا أخرى، وحول طرائق التفكير المتباينة وحول اللّغات الأخرى".

ويُشير تيتسيانو سكاريا إلى مناسبة صدور رواية "في مُتْحَف رِيمْس" للمرّة الأولى في عام 1988، "في تلك المناسبة أيضاً هاتفتُ دانييلِه، والتقيْنا في ميلانو، بعد أيّام قليلة من صدور الكتاب، وجرى الحوار في مرسم الفنّان ماركو نيريو روتيلّي، الذي كان قد ضمّن تلك الطبعة من الكتاب 16 لوحةً من أعماله".

ويستعيد سكاريا اليوم حكاية ذلك اللقاء "أخرجتُ، في هذه الحالة أيضاً، شريط التسجيل الصّوتيّ الذي يعود إلى ثلاثين سنة، وعثرتُ بعد جهد كبير بفضل والدَيّ على جهاز تسجيل قديم، وأعدتُ الاستماع إلى ذلك الحوار. أُدرك بأنّ الوضع ليس كما كنتُ أُحاوره بعد مكالمتي في كلّ مرّة يصدر فيها كتابٌ جديد له، لكنّ كل ما قال دانييلِه دِل جوديتشِه قبل ثلاثين سنةً، سواءٌ أكان مكتوباً أو مسموعاً، يؤكّد اليوم متانة كتابته وقوّتها وجدّتها، وستكون تلك الكلمات دائماً، كما لو أنّه نطق بها اليوم في هذه الدردشة. لم يكن دانييلِه دِل جوديتشِه دائماً الكاتب المثالي لإجراء الحوارات: لكنّ صفاءَ تفكيره هو ذاته الذي نعثر عليه في كلّ صفحة كتبها في حياته.

وإذاً سأجعله يُحدِّثنا هو نفسه عن "مُتْحَف رِيمْس":

"إنّها حكاية بارنابا، الشّابّ وضابط البَحْريّة السابق الذي صار قاب قوسَيْن أو أدني من فقدان البصر، بسبب مرضٍ لم يُعالَجْ بالشكل المناسب. كان يحلم برؤية بحار وبقاع لم يكن قد تعرّف عليها من قبل، لكن أوّل ما فَقَدَهُ هو قدرته على النظر لمسافاتٍ بعيدة، لذا فقد قرّر بأن يحفظ في ذاكرته عدداً من اللوحات التي كان يعرفها بشكلٍ جيّد، وهي لوحات محفوظة في عدد من المتاحف الأوروبيّة. ويقرّر التوجّه إلى مدينة رِيمْس الفرنسيّة لمشاهدة لوحة "اغتيال مارا".

يسعى بارنابا وراء هذا الهدف، لكنّ نظره بلغ مرحلة اللاعودة. فتاة، اسمها آنّي، تنتبه إلى ذلك، وتقرّر مساعدته، وأن تروي له عن اللوحات، لكنّها، وهي تفعل ذلك، تُلفِّق أشياءً. ينتبه بارنابا إلى التلفيق، ويشعر في البداية بقدرٍ من الإهانة والغضب، إذْ لا يرغب في أيّ فعل تجاهه مُغلّفٍ بالطِّيبة العطوفة. إلّا أنّه يُدرك كُنْه الأمر فيما بعد، ويحاول الولوج إلى حالة آنّي المَرَضِيّة، لأنّ الأمر في هذه القصّة يتعلّق، في خاتمة المطاف، بحالَتَيْن مَرَضِيَّتَيْن: فمن جانب ثمّة بارنابا، الذي يعاني من مرض واضح المعالم، ومن الجانب الآخر، مرض "آنّي" الخَفِيّ عن العيان، أو بالأحرى، هو مرض سُقيَ بالجمال والحبور، وربّما كان هذا هو بالذات ما يجعله أكثر تجذُّراً. بهذا الشكل تتشكّل هذه القصّة، لتُصبح قصّة حُبٍّ، لكنْ، أيضاً قصّة انفتاحٍ محتمل عبر الآلام، وعبر الانتباه العميق حول مكان تواجد الآخر، وحول ما يأملُ فيه، وهو إذّاكَ حُبٌّ كثيفٌ، يقرُب من تحمُّل المسؤولية حول مصائر الآخرين".

ويقول تيتسيانو سكاربا "حين دخلتُ إلى استوديو الفنّان ماركو نيرَيو روتيلّي وجدتُ عدداً من اللوحات التي ضمّنها الطبعة الأولى لهذه القصّة، ولم تُستخدَم في الطبعات التالية، لكنّنا، وقد كنّا مُحاطين في ذلك اليوم بألوان اللوحات والضياء المتسلّل عبر النوافذ. شعرنا في الحال بالحاجة إلى الحديث عن الموضوعات الرئيسة التي رافقت كلّ ما كتب دانييلِه دِل جوديتشِه".

"ثمّة في هذه القصّة مستويان للآصرة ما بين الضوء والظّلّ" قال دانييلِه دِل جوديتشِه. "فللمستوى الأول علاقة بالشّخصيّة التي صارت تفقد تدريجيّاً قدرة البصر، وهو حين يُحدِّثنا عن نفسه، إنّما يفعل ذلك حين يتواجد في عُتمة الظلام. ولأنّني أدخلتُهُ في الإحساس المتواتر لفقدان أطراف الأشياء وحدودها، صار يعيش في فضاء الخوف المتواصل من الظلام الذي سيحلّ، ولأنّني، في الوقت ذاته، دفعته إلى الدُّنُوّ من سطح اللوحات إلى حدٍّ ملامستها بأنفه، فإنّ ذلك كله، يُشكِّل، بحدّ ذاته، تآصراً مع الظّلّ. بالذات كما هي شخصية آنيّ المحفوفة بظلال كثيرة، وهي شخصيّة مرتبطة بما تُلفِّق فيما ترويه، وبالسبب الذي يدفعها إلى ذلك التلفيق".

ويواصل دانييلِه دِل جوديتشِه قوله "أمّا المستوى الثاني، فهو كامنٌ في مُختزناتِ الجُمل، من كُنْهٍ، ومن معانٍ. فقد أدركتُ على الدوام بأنّ كلّ كلمة نكتبها إنّما تُولّد مخروطاً من الضوء، ويُولّد هذا المخروط بدوره منطقة ظِلّ. أنا، هنا، في هذه القصّة، حاولتُ امتلاك هذه المنطقة دون أن أجعلها بَيِّنةً للعيان بشكلٍ كامل، لأنّني كنتُ أُمنِّي نفسي في أن يمرّ الغموض في منطقة الظِّلِّ تلك بالذات، أن يعبر في الظُّلمة الليلية للكتابة، كتابتي أنا، التي تبدو في العادة متّسمة بالضياء الساطع،

وباتّضاح الملامح. في حين حاولتُ في قصّة "في مُتْحَف رِيمْس" أنْ أسحب الظِّلَّ إلى داخل الفضاء المخروطي، أي بمعنى الحفاظ على بُنية الجملة قادرةً على البقاء مُضاءةً، شريطة أن تمتلك في داخلها فضاءها المُظلّل، وأن تزيد من هيمنة ذلك الفضاء بشكل تدريجي ومتزايد خلال عملية القصّ".

بعد سنين من ذلك اللقاء، وبينما كنّا في منزله في مدينة فينيسيا، في عصر أحدٍ أيّام الربيع من عام 1997، رأيتُ إحدى اللوحات التي رسمها ماركو روتيلّي نيريو للكتاب، مُعلّقة على الجدار خلف الكرسي الذي جلس عليه. وحاولتُ خلال تصوير اللقاء معه، قدر الإمكان، إظهاره في مستطيل التصوير برفقة لوحة روتيلّي تلك، رغم أنّه كان يقف أمام نافذة الغرفة المُطلّة على أحد أزّقة فينيسيا العامرة بالحركة، وحين طرحتُ عليه سؤالي الأوّل حول الظروف التي وُلدَت فيها قصّة "هَوَس(*)"، كان ضياء النهار ينساب داخل الغرفة، وضجيج المارّة ووقع خُطاهم على حجارة الطريق يمتزجان مع صوته وهو يُجيب عن الأسئلة. كان هواء الربيع العذب يُغلّف كل شيء في ذلك المكان.

"هَوَس"، قال لي "هو كتاب وُلِدَ بمفرده، بالتزامن مع مرور الوقت. إنّه كتابٌ ضمّ مجموعة من القصص التي كُتِبَت في بحر ما يربو على دزّينة من السنين، دون أن أكون قد خطّطتُ لما ستؤول إليه. كل قصّة وُلِدَتْ بمفردها، ودون أن أكون قد فكّرتُ بالترتيب الذي كانت ستحتلّه كلّ منها في الكتاب المفترض، لم يكن الترتيب الزّمنيّ هو الأساس، بل تبادل الإيقاع، التكرار وحالة التّوتّر الكامنة في كلّ قصّة. أنا، كقارئ، أحببتُ على الدوام كُتُبَ القَصص أكثر من الروايات، لأن بإمكان القارئ

(*) Mania - "هَوَس" قصّة صدرت في عام 1997 عن دار نشر إيناودي، وفاز في العام ذاته بجائزة "كامبييلّو" للرواية الإيطالية.

أن يبتدئ بالكتاب من حيث يشاءُ ويحلو له، ربمّا بسبب الانجذاب من عنوانٍ أو بمُفتتَح القصّة ذاتها، وآمل أن يتعامل قارئي أيضاً مع "هَوَس" بالطريقة ذاتها، وأن يَلِجَ إلى داخل الكتاب من الباب الذي يُفضِّله هو، ومن حيث يدفعه الفضول صوبه، وحيث يشعر بنداء تلك القصّة أكثر من غيرها. ثمّ إن القصّة عبارة عن أداة روائية في غاية القوّة، تُجبركَ على اختزال كبير، وعلى توتّر عالٍ، كما لو كنتَ وتَراً مطاطيّاً جُذِبَ إلى أقصاه، كوتر القوس ما قبل انطلاق السهم، وهو ما سيقذف بكَ إلى نهاية المدى، ولهذا السبب تستدعي القصّة المزيد من الخيال والاستنباط".

تتألّف ببليوغرافيا دانييلِه دِل جوديتشِه من عدد قليل من الكُتُب. يعتقد الكثيرون بأنه زهيدُ الكتابة، وهذ هو عين الخطأ، فهو دائمُ الكتابة، وزاهدٌ في النشر. أنا واثقٌ من أنّه ما يزال يكتب، حتّى في هذه اللحظة، بينما أجلسوه على أريكة داخل غرفته في حَيّ "جوديكّا" العريق بفينيسيا. لقد كتب دانييلِه، وواصل الكتابة على الدوام، لكنّه نشر القليل والقليل جدّاً. كان صارماً مع نفسه، ويُطالبها بالكثير.

لم أطرحْ عليه، في تلك المرّة، سؤالاً حول إيقاع الكتابة، وندرة النشر، لكنّه بادر، هو شخصيّاً، للحديث عن هذا الأمر.

"أنا، كما يعرف الجميع، من أنصار المُهَلِ الطويلة، ومن أولئك الذين يُفضّلون ترك الأشياء تترسّب وتستقرّ في الذهن، كما يترسّب الرمل ويستكين في قاع البحر، وأعتقد بأن الزمن، في هذا الإطار، شكّلَ لديّ أداةَ عملٍ، إلى جانب كونه أحدَ موضوعاتي، بالذات، لأنّني أعدّ الزمن مفردة لا غنى عنها في عملية الكتابة. أُكرّر لكَ قناعتي بالسَّيْر دونما تخطيط مُسبّق، ودون أن أُحدِّد أهدافاً للقصص التي تُولَد وحدها، والتي تُطالِب بأنْ تُروَى مُعرِبةً عن الثقة بمسار للإبحار، دون أن

تعرف حقّاً إلى أيّ المراسي ستصل السفينة. لقد سعيتُ في القصص دائماً بالإبحار في تلك المسارات، وبأنْ أعبرَها. إن شَغَفَ هذا الكتاب يكمن في منطقة ما تخيّلتُهُ اليوم، وما ترسّب من ذلك المُتخيّل على سطح الصفحة. لكنّ هناك ميّزة هامّة تُباينُ هذا المُتخيّل عن مُتخيّل الماضي، وهي ميّزةٌ تكمن في العزم والصرامة التي يُحاول عبرهما المُتخيَّلُ أن يتحوّل إلى فعل، وأن يأتي بذلك دونما أيّ تأمّل أو تردّد. وتجعل هذه الخصوصية هَوَسَ الحاضر مختلفاً عن الهَوَسْ الذي كان سائداً في القرن السابع عشر، والذي كان عبارة عن هَوَسٍ بالمنظومة، أمّا اليوم، فالهَوَس عبارةٌ عن قلقٍ ضاغطٍ، يُطالب بأنْ يُفَعَّل. ولهذا السبب ترى شخصيات الكتاب جميعها تتحرّك وتَفْعَلُ في الفضاء الكامن ما بين خيالها الخاصّ وشعورها بالضرورة إلى تفعيل هَوَسِها الذّاتيّ. أنا، وإذْ أروي هذه القصص، أيقنتُ كما لو أنّ الأمور صارت بمثابة الوقوف عند أعتاب منحدر ما بين الموت والحياة".

تستقي كُتُب دانييلِه دِل جوديتشِه معاصرتَها، بالذات، من قدرته على النظر إلى الأمام، ومن الطريقة التي يستجوب فيها المستقبل عبر القَصّ. فإذا ما كان قد تخيّل في "الأطلس الغربي" مؤسّسة "سيرن(*)" فاعلة، وشبيهة لما آلت إليه بالفعل، فإنّه يستبقُ في "هَوَس" ما ستكون عليه الشبكة العنكبوتيّة، بالذات كما يظهر بجلاء في قصّة "Evil Live"(**).

(*) CERN سيرن، أي المؤسّسة الأوروبية للبحوث النّوويّة، وهي المختبر الأكبر في العالم في مجال الفيزياء الخلوية. تقع في منطقة الحدود ما بين سويسرا وفرنسا، في بلديّة ميرين الواقعة ضمن الضاحية الجنوبية لمدينة جنيف.

(**) Evil live - إحدى القصص التي ضمّنها دانييله دل جوديتشه مجموعته المعنونة "هَوَس"

يقول دانييله دِل جوديتشه "تتواصل الشّخصيّتان عبر الإنترنيت، أي ما أعدّه أنا الخزّان الأكبر للمُتخيّل، إضافة إلى كونه فضاءً للاستنباط. تفعل الشّخصيّتان كلّ شيء في الفضاء الأكثر حداثةً على الإطلاق، لكنْ، عبر استخدام أداة غابرة القِدَم: الحكاية والقَصّ، وهي الأداة الأكثر فاعلية للتواصل وللإعلام عن المشاعر وعن الخيالات التي تدور في خَلَدِ المرء. يبدو الإنترنيت وكأنّه موئِلٌ للجميع، وهو مترامي الأطراف، وبلا حدود، قد يبدو اتّساعاً في المدى فحسب، لكنّ للإنترنيت أيضاً أعماقه السُّفلى، وهناك ثمّة ضرورة، بالنسبة إليّ ككاتب، أن أرتاد الأعماق السُّفلى، وكما كان تشارلس ديكينز، قبل قرنٍ ونصف يرتاد الأعماق السُّفلى للحاضرة التي كانت تُولَد وتكبر - أعني لندن بالطبع - فإنّني أرى أنّ بالإمكان أن يكون مثيراً للفضول وللاهتمام أن يرتاد الكاتب الأعماق السُّفلى للشبكة. وما يُثير الانتباه والاهتمام بالفعل هو أن الشبكة العنكبوتية أعادت إحياء عملية الكتابة. وبالذات كتابة المراسلات التي بدت في لحظة ما وكأنّها انسحبت، لتترك الغَلَبَة في الملعب للهاتف، وهذا يعني أن هناك استخداماً جديداً للهاتف نفسه، أي بمعنى أن الخطوط والأسلاك الهاتفية كلها صارت تحمل من الكلمات المكتوبة أكثر بكثير ممّا كانت تحمل من الكلمات المنطوقة. وبفضل ذلك وبفعله عُدْنا إلى الكتابة. وتحتوي الشبكة العنكبوتية على الكثير من القصص والروايات، وهذا هو ما أثار انتباهي وفضولي

التي صدرت عن دار نشر إيناودي في عام 1997، وهي قصّة تجري أحداثها ما بين الثّمانينيّات والتّسعينيّات من القرن الماضي، وتتركّز الأحداث على مراسلات إلكترونية ما بين شخصيّتَين، لن يتعرّف القارئ على هويّتَيهما إطلاقاً. ويمكن عَدُّ هذه القصّة، إذا ما قيست ضمن الفترة التي كُتِبَت فيها، إستباقاً لما حدث فيما بعد من حضور قوي وهيمنة شبه شاملة للفضاء الإلكتروني على حياة الناس. حين نُشِرَت القصّة، كنّا ما نزال على بعد ثلاث سنين من بداية الألفية الثالثة، وعُدَّتُ القصّة، إلى جانب استباقها الزمن، من بين الأعمال المتميّزة بالمُعاصرة والرؤية المستقبليّة.

في الحال. إنّه جديدٌ ورائعٌ حقّاً أن يتمكّن مَنْ يشاء من نشر ما يُريد دون الحاجة، أو الشعور بضرورة المرور عبر ناشر، أو ناقدٍ، وهو بهذه الطريقة قابلٌ لأنْ يُقرَأ من قِبَل ملايين من القُرّاء. لم تَعُد العلاقة ما بين الكاتب والقارئ تقتصر على الورقة المطبوعة، بل إنّ بإمكان المؤلّف أنْ يتوجّه إلى حشدٍ واسعٍ من القُرّاء والمستمعين. إنّه أمر أعجز الآن عن تقييم مآلاته وتأثيراته بأيّ شكلٍ من الأشكال، لكنّنا نجد أنفسنا إزاء حالة خاصّة، تجتاح الأماكن كلّها، فعلى حين غُرَّة، وبعد سنين طويلة من استخدام واستهلاك الصُّوَر، نجد وسيلة الاتصّال الأقدم والأعرق في التاريخ، أي الكتابة، تعثر على ذاتها في إطار وسيلة الاتّصال الأكثر حداثة على الإطلاق. وهذا ما قد يُساعدنا على إدراك وفَهْم مقدار سذاجة مَنْ يحاولون التفريق ما بين القديم والحديث، ومقدار كون ذلك قَصيّاً عن الجدّيّة، ومُثيراً للسخرية، فما بين الغابر البعيد من جهة، والمُشبَّع بالحداثة من جهة أُخرى، نتعلّم أيضاً مقدار تعدّديّة مسارات فعل التّطوّر، فهو، أي التّطوّر، ليس إلّا تداوراً للأشياء، وهو تفاوضٌ مستمرٌّ، وأخذٌ وعطاءٌ متواصلان، واختلاطٌ دائمٌ. بتحصيل الحاصل، يُعلمنا ذلك كله كم هو مُضحكٌ التّمسّك بأُفق الحنين إلى الماضي وحده، أو الاكتفاء برؤية المستقبل وحده أو محاولة القفز المتواصل صوب أُفق اليوتوبيا فحسب".

دانييلِه دِل جوديتشِه

وُلد دانييلِه دِل جوديتشِه في روما عام 1949. عمل في هيئة تحرير جريدة "پاييزي سيرا" اليساريّة الصادرة في روما. يعيش منذ أعوام طويلة في مدينة فينيسيا. نشر في عام 1983 رواية "ملعب ويمبيلدون"، وفي عام 1985 رواية "الأطلس الغربي"، وفي عام 1988 أصدر قصّة "في مُتْحَف رِيمْيس"، وتبع ذلك بقصص "الانفصال من الظّلّ"، والمجموعة القصصية "هَوَس".

ورغم أن أعماله جميعها نُشرَت من قبَل دار نشر "إيناودي" التّاريخيّة، فقد منحتْهُ دار نشر "فيلترنيلّي" في عام 2002 جائزتها الممنوحة بالتعاون مع أكاديميّة لينتْشَيْ - أكاديميّة العلوم الإيطاليّة -.

وخلال سني إنجازه الأدبي، فاز دانييلِه دِل جوديتشِه بالعديد من الجوائز الأدبيّة الإيطاليّة والأوروبيّة، ومن بينها "جائزة ڤياريجّو" في عام 1983، وجائزة "بيرغامو" في عام 1986، وجائزة "باغوتّا" في عام 1995. وبعد صدور كتابه "الأُفق المتحرّك" مُنح دانييلِه دِل جوديتشِه في عام 2009 "الجائزة الأدبيّة للاتّحاد الأوروبي".

وإلى جانب إنجازه ككاتب وقاصّ، فقد كان العمل الصّحفيّ حاضراً على الدوام في إنتاجات دانييلِه دِل جوديتشِه، وأسهم في إنجاز العديد

من الريبورتاجات الصّحفيّة والتّلفزيونيّة، ومن بينها ما أنجزه برفقة الكاتب والممثّل ماركو پاوليني بكتاب "نشرات الأخبار - نشيد من أجل أوستيكا"، وهو محاولة لإماطة اللثام عن اللغز الذي لفّ حادث سقوط طائرة الرّكّاب المَدَنيّة التابعة إلى شركة "إيتاڤيا" للخطوط الدّاخليّة الإيطالية في ظروف غامضة في بحر أوستيكا في عام 1980 وعلى متنها 81 راكباً، وأظهرت التحقيقات شبكة من التداخلات الدّوليّة التي شملت فرنسا وليبيا وإيطاليا، ولم تُكشَف بعد تفاصيلها جميعها.

وبسبب إصابته بمرض الزهايمر في وقتٍ مُبكّرٍ من حياته، شملتْهُ الحكومة الإيطالية منذ عام 2014 براتب تقاعديّ مدى الحياة، على أساس مفاعيل "قانون باكّيليّ" الذي يمنَح بموجبها لأصحاب الطاقات الإبداعية الذين يُصابون بعوقٍ مانع أو بالشيخوخة، مورداً ماليّاً ثابتاً، يُتيح لهم العيش بكرامة.

توفي دانييلِه دِل جوديتشِه 2021